EUR
ourbon
ERAULT

J.-B. WECKERLIN

NOUVEAU MUSICIANA

EXTRAITS

D'OUVRAGES RARES OU BIZARRES

ANECDOTES, LETTRES, ETC.

CONCERNANT LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

AVEC ILLUSTRATIONS ET AIRS NOTÉS

PARIS

GARNIER FRÈRES, ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/nouveaumusiciana00weck

NOUVEAU MUSICIANA

Paris. — Soc. d'imp. PAUL DUPONT, 4, rue du Bouloi (Cl.) 106.1.90.

J.-B. WECKERLIN

NOUVEAU MUSICIANA

EXTRAITS

D'OUVRAGES RARES OU BIZARRES

ANECDOTES, LETTRES, ETC.

CONCERNANT LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

AVEC ILLUSTRATIONS ET AIRS NOTÉS

Université d'Ottawa
BIBLIOTHÈQUES
LIBRARIES
University of Ottawa

PARIS
GARNIER FRÈRES, ÉDITEURS
6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1890

CSP
ML
64
.W43
1890

TABLE GÉNÉRALE

CHAPITRE I.

Refrains biographiques 1

CHAPITRE II.

Instruments de musique. — Instrumentistes. — Facteurs d'instruments. 101

CHAPITRE III.

Lettres. — Titres. — Préfaces et Dédicaces. 173

CHAPITRE IV.

Mélanges historiques. — Théâtre. — La Marseillaise. . . . 201

CHAPITRE V.

Traités et morceaux de musique. — Les batailles. 243

CHAPITRE VI.

Curiosités. — Raretés. — Autographes. 278

CHAPITRE VII.

Légendes et Anecdotes. 308

CHAPITRE VIII.

Pensées. — Principes. — Définitions. — Origines de la musique. 365

CHAPITRE IX.

La musique dans la Gazette de Loret. 391

(Voir à la fin la *Table des noms et des choses.*)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Portrait de Setus Calvisius. 26
Portrait de Lully. 31
Portrait de Rameau. 57
Un orchestre à la cour de Louis XV. 79
Trophée d'instruments de musique. 80
Serment des gardes devant le berceau de Henri V. 89
La prise d'Alger. 239
Portrait de Félicien David. 295
Portrait de Halévy. 297

TABLE DES AIRS NOTÉS

1. Air de Papageno dans la *Flûte enchantée*, de Mozart. . 75
2. Thème de l'ouverture de la *Flûte enchantée*. 76
3. Morceau pour trois trompettes et timbales, par Philidor. 124
4. Pièce allemande pour deux hautbois et basson. 132
5. La berceuse d'Ève. 181
6. Rosette, pour un peu d'absence. 215
7. Le Credo sur la *Marseillaise*. 233
8. Belle qui tiens ma vie. 265
9. La phrase de *Lalla-Rough*. . . . . 293 et 294
10. Madrigal de Josquin pour Louis XII. 316
11. Fragment d'*Isis*, de Lully. 320
12. Fragment de la Messe des Morts de Gossec. 321
13. C'est ainsi qu'en partant. 383

PRÉFACE

Ce livre, de même que son aîné (1), est un simple recueil de notes glanées durant les rares loisirs que le musicien laisse au bibliophile. On le sait, les livres se font avec les livres, surtout en bibliographie : le romancier lui-même, croyant écrire une œuvre d'imagination, d'invention pure, reproduit nombre de choses qu'il a lues, mais avec un style nouveau, une impression nouvelle, en y joignant ses observations personnelles : son originalité ne consiste donc le plus souvent qu'à habiller l'amour d'une façon nouvelle.

Un livre dans le genre de celui-ci n'est qu'un résumé de nombreuses lectures, ou la reproduction de documents ne se trouvant pas entre les mains de tout le monde.

La vie du musicien, qu'il soit instrumentiste,

(1) *Musiciana*, 1877.

chanteur, compositeur, ou même tout cela à la fois, n'est pas assez longue pour qu'il puisse compulser tant de livres et de manuscrits, dans lesquels on ne glane pas tous les jours des choses utiles et intéressantes ; il faut nécessairement lui tendre la main, et lui présenter tout préparé un travail qu'il n'a pas eu le temps d'accomplir.

Ces notes ne sont d'ailleurs pas exclusivevement écrites pour les artistes musiciens, mais elles s'adressent aussi aux amateurs, devenus si nombreux aujourd'hui, tant à Paris qu'en province.

Depuis vingt-cinq ans, la musique (comme la politique) a accaparé pour ainsi dire toutes les natures bien douées, et c'est surtout en France que dans ces dernières années le mouvement musical s'est accentué d'une façon remarquable. Les séances instrumentales ont envahi notre pays depuis que François Séghers a fait les premières tentatives de décentralisation de la musique classique en 1849 (*Union musicale*), et surtout en 1850 et années suivantes (*Société Sainte-Cécile*).

A la plupart des sociétés actuelles, en dehors de la *Société des concerts du Conservatoire*, il

manque le côté vocal; à Paris, un chœur coûte fort cher, et la province, depuis que la politique a divisé les habitants des villes, grandes et petites, a vu les sociétés philharmoniques se dissoudre et se débander peu à peu.

Il est assez bizarre de voir la politique produire un pareil effet, quoique la chose soit bien simple à expliquer : beaucoup de villes de province avaient leur société chorale de voix mixtes (1), où la jeunesse des deux sexes se trouvait réunie assez fréquement, mais la différence d'opinion, qui a d'abord enrayé la bonne entente parmi les membres de ces sociétés, a fini par désorganiser celles-ci complètement. On ne se réunit plus, on ne se voit plus : catholiques et protestants peuvent encore se dire bonjour, conservateurs et républicains jamais ! Pour donner l'essor à l'amour de la musique conservé au fond du cœur, on va en entendre sur un terrain neutre, dans les concerts. Même on s'y passionne quelquefois pour tel ou tel maître.

La multiplicité des orchestres en France a contribué énormément à répandre le goût de la

(1) *Voix mixtes*, mélange des voix de femmes et des voix d'hommes.

musique instrumentale, c'est indiscutable; aussi, quant à la musique instrumentale, l'éducation du grand nombre est bien plus avancée que pour la musique vocale : on continue à juger les morceaux de chant d'après le talent des chanteurs ou des cantatrices, et non d'après leur valeur intrinsèque. N'est-il pas hors de doute que la mauvaise musique exécutée par des artistes de talent fait plus d'effet que la bonne musique produite par des artistes médiocres ?

Il en a toujours été ainsi et il en sera toujours de même : il en faut prendre son parti.

Cette éducation musicale, dont j'ai parlé plus haut, est sans doute la cause qui fait rechercher davantage les livres sur la musique : il n'y a que vingt ou trente ans, on n'en lisait guère.

Ce *Nouveau Musiciana* a été fait principalement avec des documents consultés à la belle bibliothèque du Conservatoire ; elle est si riche que mes successeurs à la direction de cette bibliothèque pourront, si le cœur leur en dit, continuer ce genre de travail *ad vitam æternam*.

J.-B. W.

NOUVEAU MUSICIANA

CHAPITRE PREMIER

REFRAINS BIOGRAPHIQUES

LES MUSICIENS CITÉS PAR RABELAIS.

Dans le *Musiciana* de 1877, je n'ai fait qu'énumérer les musiciens cités par Rabelais ; beaucoup d'entre eux ont leur nom tellement estropié, tout en faisant la part de l'orthographe du temps, qu'il est certain que Rabelais ne les connaissait que de réputation ; mais il y en a d'autres avec lesquels il était probablement en relation, car le célèbre conteur-philosophe aimait la musique, cela se devine sans peine.

Tous ces noms, à part quelques inconnus, qui étaient sans doute de modestes maîtres de chapelle,

ou même des chantres qui ne se sentaient inspirés que le verre à la main (1), je vais les classer par lettres alphabétiques, et dire un mot de ceux qui ne sont pas absolument oubliés.

Agricola. — Il y a eu plusieurs musiciens distingués sous ce nom ; les deux contemporains de Rabelais sont Martin et Alexandre Agricola. Martin a écrit particulièrement des ouvrages didactiques pour les écoles ; il était né en Silésie en 1486, et ce ne sont donc pas de ses compositions que Petrucci a pu imprimer en 1500.

L'*Odhécaton* de Petrucci renferme dix-huit chansons à 4 ou à 3 voix d'*Alexandre Agricola*, et comme il s'en trouve trois autres sous le nom d'*Alexander*, je crois bien que les vingt et une appartiennent au même compositeur, maître chantre de Philippe, archiduc d'Autriche.

Allaire ou Alaire, sur lequel les renseignements font défaut, était un musicien qui vivait sous François Ier, même avant ; on connaît deux messes à 4 voix de ce compositeur : *Missarum dominicalium quatuor vocum*, lib. I, II, III. *Parrhisiis*, 1534, ap. *Petr. Attaingnant.* Dans ces trois volumes il y a onze messes de Schier, Heurteur, J. de Billon, Claudin, *Allaire*, Certon, Dumoulin (un exemplaire à Iéna).

(1) Voyez Rabelais, prologue du quatrième livre de *Pantagruel.* Mon ami Lacome a déjà fait une revue dans le genre de celle-ci. (Voir le *Ménestrel*, février 1888.)

Arcadelt ou Arcadet, comme on l'appelait plus généralement en France, était un musicien flamand qui alla s'établir à Rome, où il tint une école de musique qui devint célèbre. Arcadelt a écrit une quantité de madrigaux et de chansons à 4 voix ; un de ces morceaux, *Il bianco e dolce cigno*, était régulièrement bissé dans les concerts du prince de la Moskowa. Le Conservatoire a un petit volume de chansons d'Arcadelt, composé de quatorze livres ; c'est la partie de *ténor*, la partie du chant, qu'un de mes prédécesseurs à la bibliothèque avait inscrit *au rebut !* Rabelais avait certainement connu Arcadelt à Rome, lors de sa deuxième visite à la Ville éternelle.

Auxerre. — Il n'existe, à ma connaissance, qu'une seule citation de ce nom ; elle est faite par Anton Schmid (1) : XVe *livre contenant trente chansons nouvelles à 4 parties, etc.*, 1544, *Pierre Attaingnant et Hubert Jullet, à Paris*, pet. in-4° obl. Auteurs : Claudin, Maille, Gardane, Poilhiot, Ebran, Jannequin, Boyvin, Godard, de Marle, Mornable, Certon, *Dauxerre*, Meigret, Romain, Belin, Lhuyllier.

L'écriture de ce nom varie ; on trouve *Auxerre*, d'*Auxerre* et *Dauxerre*.

Bercan, lisez *Berchem*, aussi nommé Jacquet et même *Giachetto di Mandora*. Musicien flamand qui a composé beaucoup de messes, de motets, de chansons à 4 voix. Le Conservatoire de musique possède

(1) A. Schmid, *Ottaviano dei Petrucci*. Vienne, 1845, p. 236.

de ce musicien célèbre : *Jachet musici suavissimi celeberrimique musices reverendissimi cardinalis Mantue* (sic) *magistri motecta* (1) *quatuor vocum nunc primum diligentissime recognita ac suo candori restituta.* Venise, Gardane, 1545.

Bouteiller. — Fétis cite plusieurs Bouteiller ; mais l'un est du temps de saint Louis, et les autres sont venus un ou deux siècles après Rabelais. Force nous est donc de prendre pour le Bouteiller que nous cherchons celui qui est cité dans le premier et dans le second livre d'un ouvrage édité en 1534 par Pierre Attaingnant : *Liber primus quinque et viginti musicales quatuor vocum Motetos complectitur, quorum nomina tabella sequens indicat.*

Un exemplaire se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne.

Brumel était un compositeur de grand talent, vivant au commencement du seizième siècle ; il était Français et élève du célèbre Okeghem, le chapelain de Charles VII ; Glaréan ne nous apprend guère autre chose sur Brumel, dont il reste fort heureusement un assez grand nombre de messes, imprimées à Fossombrone par Petrucci, quelques-unes à Nuremberg ; Rabelais a dû assister à l'exécution de l'une ou l'autre de ces messes.

(1) Nous placerons ici une note de l'abbé Morelot, à propos de *Motet* : on appelait ainsi les compositions où différentes parties faisaient entendre des paroles différentes, compositions qui n'étaient dans l'origine que de pures fantaisies d'artiste, sans aucune destination liturgique.

Bruyer, Brubyer, Brugier. — Ce compositeur est cité dans : *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ, tomi duo. Vitebergæ apud Georg Rhaw*, 1545, pet. in-4° obl. Bruyer est nommé dans le second volume de cette rare collection, qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne.

Cadéac était attaché à l'église d'Auch dans la première moitié du seizième siècle ; c'est dans cette période qu'Attaingnant et les Ballard, à Paris, ont publié de lui un grand nombre de messes et autres pièces religieuses, car ce compositeur ne paraît s'être occupé que de musique d'église. En musique profane, je n'ai trouvé de lui qu'une chanson : *Je suis déshéritée*, dans un recueil de Nicolas Duchemin, 1550.

Carmelin. — Inconnu.

Carpentras. — Son vrai nom est *Elzéar Genet ;* mais il est beaucoup plus connu sous le nom de sa ville natale. Carpentras fut chapelain-chantre à Rome sous Léon X, qui le fit son maître de chapelle. Il était prêtre, même évêque, et fut envoyé en mission à Avignon, où il resta assez longtemps. Ses cinq messes, imprimées à Avignon en 1532, sont fort rares ; la Bibliothèque du Conservatoire en possède un exemplaire dont j'ai fait photographier le titre, d'après le bel exemplaire de la Bibliothèque de Vienne.

Certon. — Musicien français, plus connu par ses œuvres, dont une grande partie est venue jusqu'à

nous, que par les détails de sa vie ; il était chef ou maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle, et il a publié des messes, des psaumes, principalement chez Attaingnant, à Paris. Certon a écrit une assez grande quantité de chansons à 4 voix. Tous ces ouvrages ont paru entre 1530 et 1558.

Claudin. — Ici nous nous trouvons en présence de deux *Claudin*, qui auraient pu être contemporains de Rabelais : *Claudin le Jeune* ou Claude le Jeune, né à Valenciennes entre 1530 et 1540, mort vers 1600. Il n'est pas probable que ce soit de celui-ci dont parle Rabelais, mort en 1553, mais bien de *Claude de Sermisy*, surnommé aussi *Claudin*, maître de chapelle de François Ier et de Henri II. On peut placer sa naissance tout au commencement du seizième siècle, puisqu'en 1528 on trouve déjà de lui des chansons à 4 voix imprimées. Il a composé des messes, des motets et quantité de chansons à plusieurs voix. Ce Claudin est mort probablement entre 1560 et 1568.

Compère. — Musicien français, né vers 1450 dans les régions du nord de la France, peut-être aux environs de Saint-Quentin ; il s'appelait Louis, en diminutif *Loyset*, et comme un autre compositeur, Piéton, portait également ce même diminutif, on les confond souvent, quoique ce dernier ait fourni sa carrière une quarantaine d'années plus tard que Compère. Dans l'*Odhécaton* de Petrucci, il y a dix chansons à 4 voix et quatorze autres à 3 voix de

Compère ; cela fait vingt-quatre et non vingt et une, comme le dit Fétis.

Compère est mort en 1518.

Consilium. — Ce musicien s'appelait peut-être tout simplement Jacques Conseil, mais il aura trouvé que Consilium sonnait mieux. On connaît de lui des psaumes et des chansons à 4 voix, imprimés dans différents recueils de la première moitié du seizième siècle, entre autres dans *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum, etc.* Ce livre est daté d'Augsbourg, 1540. Attaingnant a imprimé des motets de Consilium dès 1536 ; le même éditeur a donné, en 1543, un *Livre de danceries* de la composition de Consilium.

Delafage (Pierre). — Les renseignements sur ce compositeur français font absolument défaut ; on trouve deux œuvres de lui dans les *Motets de la couronne*, publiés en 1519 par Petrucci, ce qui donne le droit de mettre la naissance de ce Delafage ou De La Fage aux environs de 1450. Jusqu'ici on ne connaît de Delafage que de la musique religieuse, et ces pièces sont fort rares.

Delarue, musicien contemporain de Rabelais, est né, selon toute probabilité, en Picardie ; il fut élève d'Okeghem, et plus tard maître de chapelle de Marie de Bourgogne et de son fils, Philippe le Beau. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un assez grand nombre de compositions de

Delarue, copiées pour la plupart à Munich. Le petit nom de ce compositeur était Pierre ou Pierchon.

Doublet. — Sans doute quelque maître de chapelle, dont aucune œuvre n'est venue jusqu'à nous. Rabelais, dans sa vie errante, a dû connaître plus d'un de ces musiciens, totalement oubliés aujourd'hui.

Dumoulin (Jean), que Rabelais appelle du Mollin, est un compositeur non mentionné par Fétis, probablement parce qu'il n'avait sur lui aucun renseignement biographique. A. Schmid, dans son curieux livre sur Petrucci, cite à la date de 1534 : *Missarum Dominicalium quatuor vocum*, *Parrhisiis* 1534, *ap. P. Attaingnant ;* c'est une suite de trois livres, dans lesquels il y a une messe de Dumoulin.(Bibliothèque d'Iéna.) J. du Moulin est encore nommé dans une édition de motets à 4 voix, faite à Lyon par Jacques Moderne en 1539, puis également dans une autre édition de motets, faite en 1543 par ce même Jacques Moderne, musicien lui-même, puisqu'il était directeur du chœur de l'église Notre-Dame-de-Confort, à Lyon.

Festa (Constant), appelé *Constantio Festi* par Rabelais, était un chapelain de la chapelle pontificale en 1517 ; né probablement entre 1475 et 1480, il a dû voir Rabelais lors de son premier voyage à Rome. A part sa musique religieuse, restée en grande partie manuscrite, Festa a composé aussi des madrigaux.

Févin (Antoine) est d'Orléans (1481 ?). Il paraît s'être voué exclusivement à la musique d'église, car on ne connaît de lui, en musique profane, que quelques chansons faites selon toute probabilité durant sa jeunesse. Il y a eu un Robert Févin, contemporain du premier, mais les deux ne paraissent pas avoir été parents l'un de l'autre.

Gascogne, encore un maître de chapelle qui n'est connu que par ses compositions religieuses, et comme il y en a de ces dernières publiées en 1534, on peut supposer que ce compositeur a dû naître approchant la fin du quinzième siècle. Les archives de la chapelle pontificale renferment un certain nombre de compositions religieuses encore inédites de Gascogne ou Gascoigne.

Dans le recueil en 4 volumes d'Attaingnant, il y a deux chansons de Gascogne, l'une commençant par *Je n'y sçaurais chanter*, et l'autre par *Vous, povre cœur hellas !*

Gendre est un Parisien, mais on n'est pas plus avancé pour cela quand il s'agit de construire sa biographie, pour laquelle on ne sait guère autre chose, sinon qu'il a été chantre de la chapelle de François Ier et de celle de Henri II. Fétis cite une œuvre de lui ainsi libellée : *Briefve introduction en la musique, tant au plain chant que choses faictes* (1).

(1) *Chose faite* (res facta) signifiait autrefois le contrepoint écrit, pour le distinguer du contrepoint improvisé sur le plain-chant.

Paris, *Attaingnant* 1545. Ce même éditeur a mis une chanson de ce Gendre ou Legendre dans le 16e livre de ses *Chansons nouvelles* à 4 parties; un exemplaire à la bibliothèque de Munich.

Gombert.— Musicien, né à Bruges, probablement tout à la fin du quinzième siècle, était un élève de Josquin Després. Il a joui d'une très grande réputation de compositeur, et a produit un nombre infini de motets et de chansons à 4, 5 ou 6 voix, ainsi qu'un certain nombre de messes.

Fétis appelle Gombert le précurseur du style de Palestrina ; il était d'ailleurs, sinon le maître de chapelle de Charles Quint, au moins le maître des enfants de chœur de la chapelle de cet empereur à Madrid. De son vivant, ses œuvres étaient très célèbres et très répandues ; il n'est donc pas étonnant que Rabelais les ait connues.

Hesdin (Pierre) fut un des chantres de Henri II ; on a de lui un certain nombre de motets à 5 voix ; il a également écrit des chansons à 4 voix. Ainsi, dans le recueil d'Attaignant (1530), on trouve de Hesdin : *Hellas ! ma dame à qui*, puis une autre chanson commençant par *Sil est à ma porte il aura mon cœur*. Anton Schmid, dans son volume sur Petrucci, cite un assez grand nombre de compositions de Hesdin, qui a rempli les fonctions de greffier à la célèbre confrérie musicale de Saint-Julien.

Heurteur (Le). — C'est surtout l'éditeur-impri-

meur Attaingnant qui a publié diverses œuvres de Le Heurteur, chanoine de l'église Saint-Martin de Tours, vers 1540 ou 1550 ; Gardane, de son côté, a donné quelques chansons françaises de Le Heurteur.

Jacques Moderne, à Lyon, fit aussi paraître quelques motets de Le Heurteur ou Heurteur tout simplement, comme le nomme Rabelais.

Parmi les chansons de Le Heurteur que possède le Conservatoire, il y a : *Amour, partez, je vous donne la chasse*, et puis *Mon petit cœur n'est pas à moi.*

Jacotin, musicien belge, chanteur à la collégiale d'Anvers, était prêtre ; il vivait dans la seconde moitié du quinzième siècle, sans doute aussi au commencement du suivant. On connaît de lui quelques pièces de musique sacrée ; dans le précieux recueil à 4 voix (1530) d'Attaignant, il y a de Jacotin plusieurs chansons : *A Paris il y a trois fillettes ; De tant aymer mon cœur ; J'ay mes amours longuement ; Moi qui ne fais jamais que ; Trop dure m'est la longue attente.*

Comme on voit, en ce temps-là les compositeurs, prêtres ou séculiers, cultivaient la musique religieuse ainsi que la profane.

Jannequin (aussi Jennequin). — Un des plus célèbres musiciens du seizième siècle, était Français très probablement, quoique Fétis se donne un bien grand mal pour en faire un Belge ; il paraît qu'en Belgique Jannequin équivaut à petit Jean, *donc Jannequin est Belge*, et son nom de famille sera alors

Clément... Bien entendu que tout cela est de l'invention de M. Fétis. Jannequin est le père de la musique imitative, comme on peut le voir par les chœurs intitulés la *Bataille* (de Marignan), *les Oiseaux*, *le Caquet des femmes* à 5 voix, et tant d'autres choses charmantes, qui produisent encore de nos jours des effets surprenants. Dans le recueil d'Attaignant on trouve de ce compositeur : *Au joli bois je m'en irai ; Au joli jeu du pousse-avant ; Ce mois de mai ; Chantons, sonnons trompettes ; Écoutez tous, gentils Gallois;* ce chœur, avec son entrain, ne pouvait être écrit que par un Français. *Gentils veneurs allez en quête; Je ne fus jamais si aise ; Laissez cela* ; *Las ! pauvre cœur ; M'y levai par un matin ; Or sus, vous dormez trop ; Réveillez-vous, cœurs endormis ; Sur tous soulas, plaisir*, etc.

Josquin Després. — Comme ce musicien, le plus célèbre de la fin du quinzième siècle, est mort sans laisser son acte de naissance à M. Fétis, l'illustre biographe en a fait tout naturellemeut un musicien belge ; mais encore s'il avait été Belge, serait-il Français, puisque la Belgique appartenait alors en partie au duc de Bourgogne.

Il est à peu près certain que Josquin est né à Saint-Quentin entre 1450 et 1455. Ce compositeur fécond et savant, pour son temps, a produit une assez grande quantité de messes et de motets, ainsi que de nombreuses chansons à plusieurs voix. Il est assez curieux qu'Attaignant, dans sa belle collection

de 1530, *Chansons musicales à 4 parties*, n'ait pas inscrit une seule de Josquin, tandis qu'il y en a quinze dans *l'Odhecaton de Petrucci* (1500 à 1503). Cette dernière vérification m'a été facile, puisque le Conservatoire de Paris possède le *seul* exemplaire complet de cette remarquable publication de *Petrucci*. Josquin Després était élève d'Okeghem ; à son tour il devint chef d'école ; en un mot, il fut le plus célèbre musicien de son temps, et mourut à Condé (Hainaut) en 1521.

Lhéritier (Jean) doit être né entre 1480 et 1500, car il y a déjà une pièce à 4 voix de lui dans les *Mottetti de la Corona*, publiés en 1519 par Petrucci ; il n'est certainement pas venu au monde dans le seizième siècle, comme le dit Fétis, qui ne cite de ce compositeur français que des morceaux de musique religieuse, et vérification faite dans le livre d'Anton Schmid sur Petrucci, je n'ai en effet pas trouvé une seule indication de chanson par Lhéritier.

Lupi. *Lupus* (loup), Wolf.— On trouve des pièces de musique sous tous ces noms, à l'exception cependant de *loup*, que je ne donne que comme traduction de Wolf.

Fétis prétend avoir débrouillé tous ces loups ; je n'en suis pas bien sûr, d'autant moins que plusieurs de ces compositeurs ont vécu en même temps, c'est-à-dire au commencement du seizième siècle. Le Conservatoire possède de Lupi (lequel ?), sans doute le Jean, une *missa à 5 voix super Carolus Impe-*

rator Romanum, puis encore deux autres messes à 4 voix, un *Benedictus* et un motet, ce dernier à 6 voix. Dans le recueil d'Attaignant (1530) il y a une chanson de *Lupus : Vous savez bien, madame.*

Maillard (Jean). — D'après M. Anton Schmid, il y a des compositions de Jean Maillard dans la *Bicinia gallica latina et germanica*, publiée en deux volumes par G. Rhaw à Wittemberg en 1545, une messe sur *M'amie un jour*, chez Adrian Leroy et Robert Ballard (1559) ; deux autres messes, dont l'une à 8 voix.

Il n'y a rien de Maillard dans l'*Odhecaton* de Petrucci, ni dans le grand recueil de chansons à 4 voix publié par Attaingnant. A part la messe sur *M'amie un jour*, le Conservatoire en possède une à 4 voix sur *Je suis déshéritée*, et une autre *Tout au rebours*, puis une chanson à 5 voix : *Hélas ! ma fille.*

Si c'est bien le Jean Maillard cité par Rabelais, ce dernier mort en 1553, il a dû y avoir des œuvres bien antérieures à celles que j'ai citées ; sans cela Rabelais n'en aurait pas connu l'auteur.

Maille ou Maillé. — En dehors des deux citations de Schmid, il existe, je crois, peu de mentions de ce compositeur : *XIe livre contenant vingt-huit chansons nouvelles à 4 parties, imprimées par Pierre Attaingnant et Hubert Jullet*, Paris, 1542. La seconde mention se trouve dans le *XVe livre contenant trente chansons nouvelles à 4 parties*, 1544, des mêmes éditeurs. Enfin j'en ai découvert

une troisième dans le second livre du *Recueil de chansons à 4 parties, publiées par Nicolas du Chemin en* 1549 : *Une bergière un jour aux champs estoit ;* le tout est fort léger.

Manchicourt est né à Béthune (Artois) entre 1500 et 1510 ; après avoir été maître des enfants de chœur à Tournay, il fut appelé, en 1559, aux fonctions de maître de chapelle à Madrid, où il est mort en 1564. Il existe un assez grand nombre d'œuvres religieuses et profanes de Manchicourt ; le Conservatoire possède une messe sur la chanson *Gris et tanné*. Dès 1539, on a imprimé des motets de ce musicien, en 1545 dans la *Bicinia gallica* ; enfin Attaingnant, dans la plupart de ses publications, a eu soin d'y mettre des pièces de Manchicourt.

Marault. — Sans aucun renseignement. C'était peut-être un ami de Rabelais, quelque pauvre chantre compositeur, que Rabelais aura voulu faire passer à la postérité.

Midy est absolument dans le même cas, à moins que ces deux noms ne nous soient parvenus qu'estropiés, ce qui est encore possible.

Millet. — Il y a bien eu un musicien de ce nom, mais il est venu cent ans trop tard pour avoir pu connaître Rabelais.

Moralès (Christobal), né à Séville vers 1500, plutôt avant qu'après, fut un des plus remarquables

compositeurs de musique d'église qui aient précédé Palestrina. Aussi ses messes, ses *Magnificat* et ses motets se répandirent-ils très vite. Moralès vint à Paris vers 1538 ou 1539 ; en 1540, il était chapelain-chantre du pape Paul III. Comme on trouve ses œuvres imprimées dès 1539 chez Jacques Moderne, à Lyon, puis quelques années après à Venise, il est assez probable qu'il naquit avant 1500.

Le Conservatoire possède une demi-douzaine de messes de Moralès, dont deux sur l'*Homme armé*, l'une à 4 voix, l'autre à 5 ; des *Magnificat* et des motets.

Morpain. — Ce compositeur n'est mentionné que dans le *XVe livre de chansons à 4 parties*, publié par Pierre Attaingnant et Hubert Jullet en 1545 ; la Bibliothèque impériale de Vienne en a un exemplaire ; il y a tout lieu de croire que la plupart des œuvres de ce musicien ont été perdues ou n'ont jamais été imprimées.

Moulu, qu'on appelle aussi Molu dans les impressions qui renferment de ses compositions, n'est absolument connu que par ses œuvres, dont plusieurs ont été publiées par Jacques Moderne, à Lyon. Il n'existe guère autre chose de lui que des messes et des motets, et comme il y en a de publiés dès 1538, on voit que c'était en effet un contemporain de Rabelais, et de plus un élève de Josquin Després, à ce que dit Fétis. Moulu a écrit une messe *sans pause*.

Mouton. — Était-ce là le vrai nom de ce compositeur français, puisque son épitaphe est *Jean de Hollingue* (1), dit Mouton ? Quoi qu'il en soit, Mouton était chantre sous Louis XII et sous François Ier ; à sa mort, en 1522, il était chanoine de Saint-Quentin, où il est enterré.

Mouton, d'après M. de Coussemaker (2), a dû naître vers la fin du quinzième siècle, car Petrucci a publié un livre de cinq messes de ce musicien en 1508. Le grand Willaert était élève de Mouton. Le Conservatoire possède de ce maître cinq messes copiées et un grand nombre de motets.

Obrecht (Jacques). — Rabelais écrit *Hobrethz*, une des preuves qu'il n'a pas connu tous les musiciens qu'il cite, mais qu'il a voulu prouver que leurs noms étaient dans sa mémoire. On croit que ce compositeur est né à Utrecht vers 1430, où il était maître de chapelle en 1465 ; on prétend aussi qu'Erasme a été son élève pour la musique, ce qui est bien possible, puisque Glaréan le raconte. La réputation d'Obrecht comme musicien était très grande, et elle s'était étendue en Allemagne, en Italie, aussi bien qu'en France.

Le Conservatoire possède d'Obrecht une messe reproduite en Hollande, quelques motets et les

(1) *Hollingue* ou *Holling*, village à 7 lieues de Metz. Fétis croit qu'il s'appelait *Jean Mouton* de Holling.

(2) E. de Coussemaker, *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 27.

chansons suivantes dans l'*Odhecaton* de Petrucci : *Fors seulement; J'ai pris amours; La Tourturella; Tant que notre argent dura; Tsat'en meskin; Rompelthier; Va vistement; Tander naken.*

Fétis en indique cinq autres qui se trouvent bien dans l'*Odhecaton*, mais anonymes.

Okeghem. — Rabelais met *Olkegan* ; ce n'est pas étonnant pour un Français ; ce nom a d'ailleurs été écrit de huit ou dix manières diverses.

Jean Okeghem est une des grandes figures de l'école des Pays-Bas ; on le croît né à Bavay, mais ce n'est pas prouvé. Ce musicien fut chapelain chantre de la chapelle de Charles VII, de Louis XI et de Charles VIII. Il est mort à l'abbaye de Saint-Martin-de-Tours, en 1512.

Fétis suppose qu'il a été élève de Binchois, et, devenu lui-même un maître illustre, il forma d'illustres élèves.

On trouve à la bibliothèque du Conservatoire plusieurs messes d'Okeghem, entre autres celle sur l'*Homme armé.*

Les chansons de ce maître, insérées par Petrucci dans l'*Odhecaton*, sont : *Je n'ai dueul; Petite camusette; Ma bouche rit; Malor me bat.*

Pagnier. — Ce nom n'est cité que dans une collection qu'on trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne : *Selectissimarum motetarum partim quinque, partim quatuor vocum. D. Georgio Forstero*

selectore, imprimebat Joannes Petreius, Norimbergæ, anno 1540.

Le nom de *Paignier* est là avec ceux de Gombert, Verdelot, Arcadelt, etc.

A ce rarissime exemplaire, il manque la partie de basse.

Passereau. — Les renseignements ne vont pas loin ; ce musicien était prêtre prébendé de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, à Paris, en 1509. Dans le recueil de chansons d'Attaingnant, 1530, il y a la chanson à 4 voix : *Sur le joly joly jonc.* Fétis en cite deux ou trois autres que je n'ai pas trouvées.

Penet (Hilaire). —Renseignements absents. Assez probablement un chantre et en même temps un prêtre ; son nom n'a paru jusqu'ici que sur des pièces religieuses, comme dans les *Motetti de la corona*, 1519 ; dans un recueil de motets imprimés en 1511 à Nuremberg, dans un recueil d'Attaingnant, 1534 ; dans un recueil de Jacques Moderne, à Lyon, 1532.

Prioris. — Ce qu'on sait de plus certain sur ce musicien, c'est qu'il est cité dans la *Déploration sur Okeghem*, par Crétin :

> Agricola, Verbonnet, Prioris,
> Ne parlez plus de joyeux chants, ne ris,
> Mais composez un *ne recorderis*
> Pour lamenter notre maître et bon père.

Il y a deux pièces de sa composition dans la

Biccinia gallica, Wittemberg, 1545. Il était né vers la fin du quinzième siècle.

Richafort. — On ne sait rien ni sur sa naissance, ni sur les premières années de sa vie ; mais comme, en 1543, il était maître de chapelle à Bruges, Fétis se croit naturellement forcé d'en faire un Belge. Un grand nombre de compositions de Richafort ont été insérées dans des recueils publiés en Allemagne, en Italie et en France. On ignore l'année de sa mort. Il eut pour maître Josquin Després. Le Conservatoire a un certain nombre de compositions de Richafort en copies.

Rousseau. — Je me déclare très hésitant sur ce Rousseau, et j'ai bien de la peine à croire que ce soit le *François Roussel* qui, en 1548, était maître des enfants de chœur de la chapelle pontificale. J'ai d'ailleurs autant de peine à croire que *Rouzée* soit le Cyprian Rore, bien connu, quant à celui-là, ou bien le Petrus Roselli cité dans la *Biccinia gallica*, 1545, qui vient encore embrouiller les choses.

Sandrin. — Musicien français qui vivait sous François Ier ; il a dû être placé dans quelque chapelle, car, à cette époque, ce n'est guère que là qu'un musicien pouvait gagner sa vie. Cependant je n'ai trouvé de Sandrin que des compositions profanes. Dans les trois recueils de *Chansons anciennes à 4 parties*, publiées en 1551 chez Nicolas du Chemin, il y a de Sandrin : *Ce qui voulait ; Doulce*

mémoire ; Si mon travail ; Puisque de vous ; Voyez le tort ; Ce qui est plus en ce monde ; Ce qui m'est deu ; Hélas ! ami ; La Volunté ; Pleurez, mes yeulx ; Je ne puis bonnement ; Quand je cogneu ; Si pour t'aymer ; Voulant honneur.

Sohier. — Ce nom se refuserait à être pris pour un Belge ; aussi Sohier fut-il maître des enfants de chœur, puis, en 1549, maître de chapelle de la cathédrale de Paris, ville où sans doute il est né.

Il existe un *Salve Regina* de Sohier dans le XIIe *livre de musique* publié en 1535 par Pierre Attaingnant. Puis deux chansons à 4 voix dans le XIIe et le XIVe *livres de chansons*, 1543, même éditeur ; enfin une messe à 5 voix, publiée par Claude de Sermisy en 1556.

Verdelot. — Comme il n'y a pas de renseignements sur ce musicien, Fétis le met parmi les Belges (c'est plus fort que lui).

Verdelot a dû naître après 1450, peut-être entre 1480 et 1490, car les Junte, en Italie, ont publié de ses compositions déjà entre 1523 et 1532 : *Fior de motetti et canzoni novi composti da diversi excellentissimi musici*. En 1536, on publia de ses madrigaux en tablature de luth ; donc ils avaient paru antérieurement. Les éditions et les rééditions des œuvres de Verdelot sont nombreuses. Au Conservatoire, il y a plusieurs motets copiés et quelques chansons à 4 voix, mais surtout un bel exemplaire de *Madrigali di Verdelot a sei, insieme altri madri-*

gali de diversi excellentissimi autori. In Venetia, A. Gardano, 1561.

Vermont (Pierre). — Ténor de la chapelle de François Ier, en 1532. Attaingnant a publié des motets de ce musicien en 1534, et Rabelais a dû le connaître à Paris. Dans Attaingnant, 1530, il y a de lui : *Ce n'est pas trop que d'avoir,* chanson à 4 voix.

Vigoris. — Probablement quelque chantre, ami de Rabelais, et comme les chantres étaient presque tous plus ou moins compositeurs, il aura été mis dans la liste générale ; mais les œuvres portant ce nom font complètement défaut.

Villiers ou Vuilliers, musicien français dont on connaît quelques motets, et surtout des chansons à plusieurs voix. En 1545, on a publié de lui des chansons à Augsbourg ; en 1542, Attaingnant en donna à Paris ; à la même époque, Jacques Moderne à Lyon, etc.

Willaert (Adrien). — D'après M. Vander Straeten, ce musicien est né à Roulers (1), ainsi que l'ont soutenu MM. de Reiffenberg, de Coussemaker et d'autres auteurs ; la date de 1490 n'est pas encore établie sur des documents positifs. Quoi qu'il en soit, ce grand musicien fut le fondateur de l'école musi-

(1) Fétis indique Bruges comme lieu de naissance de Willaert; Roulers est une ville de Flandre, à 4 lieues de Courtray.

cale de Venise, où parurent tant de musiciens célèbres après lui.

Dans un premier voyage que Willaert fit à Rome (1516), il lui arriva cette aventure, racontée par Zarlino dans les *Institutions harmoniques* : « Pour montrer jusqu'où peut aller la malignité et l'ineptie des hommes, je vais citer un exemple qui me vient à la mémoire. L'excellentissime Adrien Willaert est le héros d'une aventure qui eut lieu à la chapelle du souverain Pontife. C'était au temps de Léon X, lorsque Willaert arriva de Flandre en Italie. On chantait sous le nom de Josquin (Des Prés) le motet : *Verbum bonum et suave*, une des plus brillantes compositions de l'époque. L'artiste affirma, comme c'était la vérité, que cette composition était de lui. Eh bien ! l'ignorance et la méchanceté prévalurent au point que les chantres renoncèrent à chanter le morceau dans la suite. »

Ce que dit là Zarlino est peut-être un peu exagéré ; il est arrivé ce qui arriverait encore aujourd'hui, le maître du chant de la chapelle Sixtine, vexé de s'être trompé et n'ayant affaire qu'à un jeune homme, a supprimé le morceau, qui a été repris plus tard.

Willaert est mort en 1562 à Venise, où il était maître de chapelle de l'église ducale de Saint-Marc. Elève de Mouton, il a écrit une quantité de motets et de madrigaux, conservés dans des éditions italiennes et allemandes. Au Conservatoire de Paris, il y a un assez grand nombre de pièces de ce musicien célèbre, mais elles sont toutes copiées. Sans

avoir connu personnellement Willaert, Rabelais devait nommer un musicien aussi célèbre du seizième siècle.

Ici se termine la liste des musiciens cités par Rabelais ; comme on voit, elle est passablement longue. Ce ne sont pas là uniquement des musiciens que Rabelais ait connus, je l'ai déjà observé ; seulement le maître écrivain tenait à reproduire le nom de tous les musiciens qui avaient quelque notoriété de son vivant, et c'est à ce point de vue que cette liste est fort intéressante et méritait qu'on s'y arrêtât durant quelques pages.

Il est vraiment dommage que Castil Blaze n'ait pas écrit un volume sur *Rabelais musicien*, comme il l'a fait sur Molière ; c'eût été à coup sûr un livre intéressant et amusant.

NOTES BIOGRAPHIQUES

SETHUS CALVISIUS (CALWITZ)
(1556-1618.)

Ce savant était, comme la plupart des savants de son temps, instruit dans les sciences libérales; il était mathématicien, musicien, astrologue, etc.

Calvisius avait la plus grande confiance dans ses horoscopes. Un jour qu'il s'en tira un à lui-même, ses propres calculs lui démontrèrent clairement que le lendemain il lui arriverait malheur. Grande agitation du personnage. Toutefois, se trouvant averti d'avance, il résolut de ne pas sortir du tout, et c'est ce qu'il fit le lendemain. Même ce jour-là il ne voulut voir personne, ni amis ni ennemis : la précaution était bonne. Il se mit sagement à sa table de travail dès le matin, et continua ainsi une bonne partie de la journée; sa plume allait, allait, rien ne l'arrêtait, l'inspiration lui donnait des ailes.

Donc cette plume allait si bien que vint le moment où il fallut la tailler ; les lettres devenaient

Musicus, Historicus, divinus et ipse Poeta,
Astrologusq; SETHUS talis in arte cluit

informes et quelques pâtés avaient déjà maculé la page blanche en bon papier de fil, dont les pontuseaux très accusés servaient de réglure.

Calvisius prit son canif pour rafraîchir sa plume, et comme ses doigts étaient aussi fatigués que la plume, le canif glissa entre ses doigts; par un mouvement instinctif il serra les genoux pour empêcher le canif de tomber, et la lame entra dans la jambe droite, en coupant une artère.

Cet accident le rendit boiteux pour le reste de sa vie.

JACOB.

Piganiol de la Force, dans sa *Description de Paris*, vol. II, en parlant de Saint-Germain l'Auxerrois et des personnages illustres qui y sont enterrés, cite « *Jacob*, connu sous le nom *Polonois*, parce qu'il était né en Pologne. Il vint fort jeune en France et y fut regardé comme le plus excellent joueur de luth de son siècle. Ballard imprima quantité de pièces de sa composition, et parmi ces pièces ses *Gaillardes* sont celles que les musiciens estiment le plus. Il mourut en 1605, âgé de soixante ans. »

Fétis cite cinq Jacob, mais il a oublié celui-ci.

LULLY.

Parlons d'abord de ses portraits, assez nombreux. Je vais énumérer ceux de la collection du Conservatoire; si tous ne s'y trouvent pas, on y

remarquera au moins ceux qui ont quelque importance ou quelque valeur artistique : ce que j'en dirai engagera sans doute quelque chercheur à compléter cette notice (1). Commençons par les derniers, en remontant vers la source :

1° Une médiocre lithographie, signée Ad. Midy, et publiée par Blaisot dans la *Galerie universelle*.

2° Une lithographie de Chabert.

3° Une autre publiée chez Delpech, et qui n'a absolument rien de la physionomie de Lully.

4° Un dessin de Hesse d'après le portrait de Larguillière, lithographié ; ressemblance plus que douteuse.

5° Une lithographie in-folio de Belliard, d'après Mignard.

6° Un petit portrait, joliment gravé, par Thomas Sculo.

7° Autre gravure, d'un plus grand format, signée E. Desrochers. Ce portrait a été fait, comme les précédents, après la mort de Lully (2). Si la ressemblance laisse à désirer, il y a, par contre, des vers qui ont la prétention de le compléter :

J'ai fait chanter les dieux ainsi que les héros,
Mes airs ont exprimé le murmure des flots,
Le sommeil, les zéphyrs, la pluie et le tonnerre ;
J'ai même fait ouïr les ombres des enfers,
Et pour un roi fameux dans la paix, dans la guerre,
D'immortelles chansons j'ai rempli l'univers.

(1) La Bibliothèque nationale n'a que ceux que nous avons.
(2) C'est celui du *Parnasse françois*, de *Titon du Tillet*.

L'amateur qui possédait cet exemplaire, y a ajouté :

Aux lois de notre goût Lully sut se ranger,
Il embellit notre art, au lieu de le changer.

8° Un portrait en pied de Lully, assis et tenant en main sa partition d'*Armide*, dessiné par Al. Johannot, gravé par Grille, peut avoir du mérite comme gravure, mais la ressemblance est nulle.

9° Petite gravure de H. Adlar (un Anglais ?) ; aucune ressemblance.

10° Portrait-médaillon, dessiné par C.-N. Cochin, gravé par Aug. de Saint-Aubin en 1770.

11° Un autre médaillon, gravé par Sornique.

12° Le beau médaillon, gravé par Edelinck, peintre de Louis XIV.

13° Foucault, un marchand de musique de la rue Saint-Honoré, avait également fait graver par Bonnart un portrait de Lully debout, avec des musiciens dans le fond. Ce portrait, petit in-folio, se trouve quelquefois ajouté (d'une manière factice) à des partitions de Lully. C'est ce qu'ignorait sans doute M. Fétis, quand il dit, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, que la partition d'*Acis et Galatée* renferme le portrait de Lully : c'est un portrait ajouté par quelque amateur. Foucault avait fait graver celui de M. Bonnart pour le mettre dans les volumes manuscrits de musique de Lully qu'il débitait (sans doute avec l'autorisation de Ballard)

et qui portaient ce titre imprimé : *Recueil des plus beaux endroits des opéras de M. Lully*, en 2 vol. Sous le portrait de Bonnard, on lit :

Ses ouvrages, brillant de charmes inouïs,
L'ont fait prendre ici-bas pour Dieu de l'harmonie;
Quelle gloire ! il la doit à son rare génie,
Mais pouvait-il moins faire ? Il chantait pour Louis !

Je viens de parler de l'autorisation de Ballard..., je présume cependant qu'il ne l'a jamais donnée; il me semble même avoir lu quelque part que Lully ou Ballard ont été en procès avec ce Foucault, qui a continué alors à vendre la musique de Lully en copie.

Le Conservatoire possède un titre de l'opéra de *Psyché* par Lully, avec le portrait sur le *verso*; au bas on lit : « Se vend à Paris chez le sieur Foucault. » Ce titre a dû être saisi, car on ne trouve point de partitions de *Psyché* imprimées ou gravées chez Foucault, c'est toujours chez Ballard.

14° Enfin le chef-d'œuvre de tous ces portraits énumérés est, sans contredit, celui de Mignard, gravé par Roulet en grand in-folio; je le crois aussi le plus ressemblant.

A part ces portraits, il en existe un grand nombre d'autres dans des histoires de la musique, en allemand, en anglais, dans des journaux illustrés, etc. Ces portraits sont, pour la plupart, de simples images ne ressemblant pas à Lully; il n'y a pas jusqu'à cette gravure très répandue, représentant

J. Bapt. Lully Surintendant de la Musique du Roy

Ses Ouvrages Brillants de charmes inouïs | Quelle gloire! il la doit a son rare genie,
L'ont fait prendre icy bas pour Dieu de l'harmonie: | Mais pouvoit il moins faire? il chantoit pour Louis

un célèbre joueur de luth, *Mouton*, qui vivait à Paris à la fin du dix-septième siècle, sous laquelle on n'ait ajouté le nom de Lully : nous en avons un exemplaire. La gravure, qui est belle, a été faite d'après Edelinck par Rousseau.

Mattheson (1) mentionne Jean Fischer comme copiste (ou noteur) de Lully. Ce Fischer était Souabe de naissance; il vint à Paris dans sa jeunesse, et entra chez Lully, où, toujours d'après Mattheson, il travailla la composition avec Lalouette et Colasse ; c'était donc un troisième noteur de Lully.

C'est à cet encombrement de noteurs qu'il faut sans doute attribuer l'entière ignorance dans laquelle nous nous trouvons quant à l'écriture musicale de Lully, restée inconnue jusqu'à ce jour. Il faut admettre cependant que Lully ait écrit de la musique... Sans aucun doute ; mais qui connaît cette écriture ?

La Bibliothèque de l'Opéra a quelques signatures du célèbre musicien ; on en trouve quelques autres au bas de reçus ou de quittances. Le Conservatoire en possède cinq (2), mais les renseignements s'arrêtent là.

Lully faisait des vers... assez mauvais ; on cite entre autres ceux-ci pour Mlle Fanchon Moreau, qui

(1) *Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte*, etc., 1740, p. 61.

(2) Ces signatures sont sur l'acte d'achat par Lully de l'office de secrétaire du roi, pièce récemment acquise par le Conservatoire. (Voy. p. 37.)

remplissait le rôle de *Scylla* dans l'opéra de *Galatée :*

Vous savez bien Scylla,
La pomme que Pâris à Vénus présenta...
Elle eût été pour vous, mais vous n'étiez pas là.

On trouve aussi sous le nom de Lully quelques autres bouts-rimés pour des danseuses, entre autres à Mlle Subligny :

Pour finir ma langueur,
Le feu dont vos appas me font sentir l'ardeur,
Ne peut-il de mes yeux passer dans votre cœur?

Ou bien :

Ah ! je vois dans vos yeux
Voltiger un enfant plus beau que tous les dieux,
Ne lui refusez rien, vous en danserez mieux.

Tout cela, quelque mauvais que ce soit, peut fort bien n'être pas de Lully, qui était dépravé, mais peu sentimental.

On sait que ce compositeur, amené en France à l'âge de onze ou douze ans, commença par entrer dans les cuisines de Mlle de Montpensier, d'où il sortit pour faire partie des musiciens de la même princesse. On le mit à la porte parce qu'il eut la maladresse de mettre en musique le couplet satirique suivant, qu'on avait fait sur la princesse de Montpensier, à propos de son amour contrarié pour le duc de Lauzun :

Mon cœur, outré de déplaisirs,
Était si gros de ses soupirs,

Voyant votre cœur si farouche,
Que l'un d'eux, se trouvant réduit
A ne pas sortir par la bouche,
Sortit par un autre conduit.

J'ai eu un instant l'idée de publier dans cette notice les *Portraits en vers* qu'on a faits de Lully ; mais précisément les plus intéressants, ceux qu'on trouve dans les *Noëls de cour,* dans la *Chronique scandaleuse* rimée et autres écrits et chansons du temps, sont d'une telle verdeur, d'un style si gaulois, qu'il a fallu y renoncer.

Ces portraits, il faut bien l'avouer, ne sont pas très flatteurs, et il paraît qu'ils n'étaient presque pas exagérés.

On sait que Lully avait demandé un opéra à La Fontaine, qui écrivit pour lui *la Daphné*, mais le musicien refusa de la mettre en musique. Lafontaine lui décocha les vers suivants :

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire :
Il ressemble à ces loups qu'on nourrit, et fait bien ;
Car un loup doit toujours garder son caractère,
Comme un mouton garde le sien.
J'en étais averti ; l'on me dit : prenez garde,
Quiconque s'associe avec lui se hasarde :
Vous ne connaissez pas encor le Florentin,
C'est un paillard, c'est un mâtin
Qui tout dévore,
Happe tout, serre tout : il a triple gosier.
Donnez-lui, fourrez-lui, le glout demande encore,
Le roi même aurait peine à le rassasier.

Cela se termine ainsi :

Chacun voudrait qu'il fût dans le sein d'Abraham ;
Son architecte, et son libraire,
Et son voisin, et son compère,
Et son beau-père,
Sa femme et ses enfants, et tout le genre humain,
Petits et grands, dans leurs prières
Disent le soir et le matin :
Seigneur, par vos bontés pour nous si singulières,
Délivrez-nous du Florentin.

A peu près tous les commentateurs de Boileau mettent sur le compte de Lully les vers suivants de la 9e satire :

En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux :
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre ;
Prenez-le tête-à-tête, ôtez-lui son théâtre,
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux.

Dans la 10e satire, les deux vers sur Quinault :

Et tous ces lieux communs de morale lubrique,
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique, etc

Sont appréciés ainsi par La Harpe :

Boileau crut que Lulli, qu'on a tant surpassé,
Faisait valoir Quinault, qu'on n'a point effacé ;
Il fallait que le temps vengeât l'auteur d'Armide,
Ce juge des talents en sa faveur décide :

Chaque jour à sa gloire il paraît ajouter ;
Aux dépens du poète on n'entend plus vanter
Les accords languissants, cette faible harmonie,
Que réchauffa Quinault du feu de son génie.

Lully s'était blessé au pied avec sa canne en faisant répéter un *Te Deum* pour la convalescence de Louis XIV (1687). Le mal empira, et le malade, pour se rendre le ciel favorable, donna ordre de brûler ses compositions théâtrales. C'est à cette occasion que Santeuil fit les vers suivants :

Hic lacto incumbens, lenta dum morte peribat,
Terris luctus erat, sederant sua gaudia cœlo.
Flevit et ingemuit ; prona Deus audiit aura
Hunc adeo suspirantem, et tam multa gementem.
Felix ! si potuit gemitu flexisse Tonantem.

« Lorsque Lully, étendu sur son lit, mourait d'une lente mort, le deuil était sur la terre et ses joies étaient au ciel. Il pleura, il gémit. Dieu prêta une oreille favorable à ses soupirs et à ses gémissements. Heureux si Lully a pu, par ses gémissements, fléchir le Tout Puissant. »

Santeuil fit une seconde pièce de vers à la mort du musicien, trois mois après ; ce fut son épitaphe :

Perfida mors, inimica, audax, temeraria et excors,
Crudelisque et cæca ; probis, te absolvimus istis.
Non de te guerimur ; tua sint hæc munia magna.
Sed quando per te, populi regisque voluptas,
Non ante auditis rapuit qui contibus orbem,
Lullius eripitur, querimur modo ; surda fuisti.

« Mort perfide, haineuse, audacieuse, téméraire, implacable, cruelle et aveugle : nous t'absolvons de cet opprobre, nous ne nous plaignons pas de toi, quand même tu continues ta besogne ; mais quand tu nous enlèves Lully, qui fut la joie du roi et du peuple et qui charmait le monde avec des sons non encore entendus avant lui, nous nous plaignons. Tu étais sourde. »

On fit aussi des vers français, mais qui ne sonnent pas de même :

Pourquoi, par un faste nouveau,
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin, indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau ?
Venez, ô mort ! faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau,
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait pour jamais l'avoir réduit en cendre.

Décidément Lully n'était pas en odeur de sainteté ! Au bas de la pièce qui suit se trouve cette note : « Les Petits Pères, dans l'église desquels il est enterré, n'ont reçu son corps qu'à force d'argent, et après qu'il eût été rebuté par beaucoup d'autres. »

Je fais suivre ici une pièce publiée pour la première fois : c'est la minute de l'achat fait par Lully d'une place de secrétaire du roi. L'original est à la Bibliothèque du Conservatoire de musique, il contient cinq signatures de Lully.

23 décembre 1681.

Fut présente dame Marguerite Contant, veuve de deffunct Joseph Clausel, vivant escuyer conseiller secrétaire du Roy, maison, couronne de France et de ses finances et advocat ès conseils de sa majesté, tant en son nom comme créancière de la succession dudit feu sieur son mari, au moien de la Renonciation par elle faicte à la communeaulté de biens qui estoit entre eux, par acte du dixième septembre dernier, reçu par Langlois, l'un des notaires soussignés et son collègue, aussi notaire et suivant la sentence du Chastelet de Paris du vingt neufvième octobre aussy dernier, rendue envers elle d'une part et Me François Poisson, advocat en Parlement et ès conseils du Roy, au nom et comme subrogé tuteur de damoiselle Marie-Thérèse Clausel, mineure, fille unique dudit deffunct sieur Clausel et de ladite dame, seulle héritière dudit feu sieur son père, d'autre part, portant adjudication de ladite dame de ses dot, douaire, preciput et autres conventions matrimonialles que comme tutrice de ladite demoiselle Marie Thérèse Clausel, mineure, demeurante rue de Féron, paroisse Saint Sulpice, laquelle ès dicts noms, en la présence dudit sieur Poisson audit nom du subrogé-tuteur, de ladite damoiselle mineure, demeurant rue de Lesperon, paroisse Saint André des Arcs, a reconnu et confessé avoir vendu et vend par ces présentes à Jean Baptiste Lully, surintendant de la musique de la chambre du Roy, demeurant rue Sainte Anne, paroisse Sainct-Roch, à ce présent et acceptant ledict état et office de conseiller secrétaire du Roy, maison, couronne de France et de ses finances dont ledict sieur Clausel estoit pourveu et jouissant lors de son decedz, suivant les lettres de provision expédiées en sa faveur, le dernier décembre mil six cent soixante-un, signées sur le reply par le Roy Denis et scellées. Pour la conservation duquel il auroit payé le droict de survivance aux mains de Monsieur de Chassepot de Beaumont, commis par le Roy à la charge de trésorier des

parties casuelles, comme il paroist par sa quittance du deuxième janvier mil six cent soixante-deux et les lettres de survivance à lui expédiées le vingt deuxième dudict mois de janvier, aussi signées sur le reply par le Roy Denis et scellées. Pour par ledit sieur Lully se faire pourvoir et recevoir audit office à ses frais, despens, poursuites et diligences dans quinzaine, et en jouir aux gages, droits, fruits, proffits, revenus et émoluments y attribués et appartenans, à commancer ladite jouissance du premier jour de janvier de l'année prochaine mil six cent quatre-vingt-deux, se réservant ladicte dame esdicts noms, ce qui en est et sera deub et escheu jusqu'au dernier jour du présent mois de décembre. Et à l'effet de par ledit sieur de Lully de se faire pourvoir et recevoir audit office ladite dame Clausel luy a presenteman fourny l'acte de nomination par elle faite de la personne dudit sieur de Lully au Roy et à Monseigneur le Chancellier pour estre pourveu dudict office au lieu et place dudict feu sieur Clausel passés par les notaires soussignés ce jourd'huy. Copie collationnée desdites lettres de provision, lesdites lettres de survivance, copie de la quittance de treize cens livres, payé pour icelle estant soubz le contre scel desdites lettres. La quittance de Monsieur du Metz, lors Trésorier des revenus cazuels du Roy, de la somme de huit mil livres payées en ses mains par ledit sieur Clausel, l'un des deux cents quarante conseillers secrétaires du Roy, reservez en conséquence de l'édict du mois d'avril mil six cent soixante douze, ladite quittance datée du vingtième dudict mois d'avril, deux autres quittances de Monsieur de Chassepot de Beaumont, ci-devant Trésorier desdicts revenus cazuels, dattées l'une comme l'autre du dernier avril mil six cent quatre, l'une de la somme de sept mil livres, et l'autre de deux mille deux cents livres payées par ledict sieur Clausel, à cause de son dit office de secrétaire du Roy qui estoit lors l'un des six vingts du collège ancien, une autre quittance des sieurs des Ruelles, Bonnefond du Tiller et de Nicolas, secrétaires du Roy, lors pro-

cureurs syndics dudit collège ancien des six vingts, de la somme de treize cents soixante-quatre livres dix-neuf sols neuf deniers, aussy payés par ledit sieur Clausel pour sa part de plus grande somme fournie par ledict collège suivant la quittance de Monsieur Janin de Castille, Trésorier de Lespargne, au bas de copie de laquelle est celle susdite desdits sieurs secrétaires du Roy, en date du quatrième may mil six cent soixante six. Copie collationnée de la sentence du Chastelet de Paris du septième Juillet dernier, inscrites aux registres de Josse, greffier, faisant mention de l'Election de ladite dame pour tutrice et dudit sieur Poisson pour subrogé tuteur de ladite demoiselle mineure, et extrait de ladite sentence adjudicative des conventions matrimonialles de ladite Dame, et si au sceau et expédition desdites lettres de provision dudict office au nom dudict sieur Lully il intervenait quelques oppositions procédantes du faict de ladite dame esdicts noms dudict feu sieur Clausel ou de leurs autheurs, icelle dame promet et s'oblige esdicts noms et un chascun d'iceux sollidairement les faire lever incontinent après qu'elles lui auront été énoncées au domicile par elle ci après esleu, à peine de tous despens, dommages et intérests.

Cette vente et composition faite à la charge que ledict sieur Lully entrera au lieu et place dudict sieur Clausel dans les debtes communes de la compagnie de Messieurs les deux cent quarante conseillers secrétaires du Roy, et fera les soumissions pour ce nécessaires quand il en sera requis, et outre moyennant le prix et somme de **soixante-trois mil livres**, que ledict sieur Lully promet et oblige de bailler et payer à ladite dame Clausel en sa demeure à Paris ou au porteur, si tost et incontinent que lesdites provisions dudict sieur Lully auront été scellées sans oppositions subsistantes, sans intérêts pendant ledict temps, au payement de laquelle somme ledict état et office de conseiller secrétaire du Roy demeure par privilège spécial affecté, obligé, hypothéqué, comme pareillement ledict sieur Lully y oblige

et hypothèque tous et chacun ses autres biens, meubles et imeubles, présents et advenir, sans que l'une desdites obligations déroge à l'autre : car ainsy et pour l'exécution des présentes et dépendances lesdites parties ont esleu leurs domiciles irrévocables en ceste ville de Paris, ès maisons où elles sont demeurantes devant déclarées, auxquels lieux et nonobstant promettant, et s'obligeant chacun en droit soy ladicte dame Clausel esdicts noms solidairement. Reçeu, faict et passé en la maison et demeure de ladicte dame Clausel l'an mil viC quatre-vingt-un, le vingt-troisième jour de Décembre avant midy, et ont signé :

Marguerite Contant, Jean Baptiste Lully,
Poisson, Langlois, Moufle.

Ladite dame Marguerite Contant, veuve dudit sieur Clausel, tant en son nom comme créancière de la succession dudict sieur son mari, que comme tutrice de ladite damoiselle mineure sa fille, confesse avoir reçeu dudit sieur Lully à présent pourveu et reçeu en l'office de conseiller secrétaire du Roy que ladite dame esdits noms luy a vendu par ledit contrat, devant escrit à ce présent et acceptant, qui luy a baillé, payé, compté et délivré, présents les notaires soubsignés en louis, pistolles d'or et autres espèces, le tout bon poids, en la présence et du consentement dudit sieur Poisson audit nom de subrogé tuteur de ladite mineure la somme de soixante trois mil livres, à quoi a été convenu par ledict contrat pour le prix dudict office de secrétaire du Roy vendu par iceluy audict sieur Lully, de laquelle somme de soixante trois mil livres ainsi paiés par ledict sieur Lully à ladite dame Clausel esdits noms, au moien de ce qu'il a été pourveu et reçeu audit office sans opposition, elle ès susdits noms s'en contente et a quitté et quitte ledit sieur Lully et tous autres ce promis èsdits noms solidairement les faire tenir quitte envers et contre tous, déclarant ladite dame qu'en conséquence de l'adjudication à elle

faite du prix dudit office par la sentence énoncée audit contrat pour son paiement de partie des sommes desquelles elle est créantière de la succession dudit sieur Clausel, elle entend retenir à son proffit ladite somme des soixante-trois mil livres, comme lui appartenant, promettant et obligeant renonçant. Faict et passé en la maison et demeure de ladite dame Clausel déclarée audit contrat, l'an mil viC quatre-vingt deux, le septième jour de janvier après midy. Et ont signé :

Marguerite CONTANT, Jean Baptiste LULLY,
POISSON, LANGLOIS, MOUFLE.

Il est toujours intéressant de savoir comment les hommes célèbres ont été jugés par leurs contemporains, et je mets en fait que pour bien parler de Lully, il faut avoir lu *La comparaison de la musique italienne et de la musique française* (par Jean Louis Lecerf de la Viéville, seigneur de Fresneuse) *Bruxelles* (1705), parce que cet écrivain a vécu toute la vie de Lully, et qu'à travers les grandes admirations pour la musique de ce compositeur, on découvre des vérités fort intéressantes.

Dans le 6e *Dialogue* on lit : « J'admirerai tout air triste qui imitera *Bois épais*, tout air emporté qui tiendra de celui d'*Amadis*, que toute la France, depuis la princesse jusqu'à la servante de cabaret, a tant chanté :

Amour que veux-tu de moi ?

J'avoue qu'en lisant que des cuisinières ou des servantes de cabaret ont chanté de la musique de Lully, je ne fus pas peu intrigué. Le lendemain, en

arrivant à la Bibliothèque, je n'eus rien de plus pressé que de chercher cet air dans l'*Amadis* de Lully. Il se trouve au commencement du 2e acte, et donne absolument raison à l'enthousiasme de Lecerf de la Viéville ; je l'ai éprouvé à mon tour en le lisant (1).

On parle également de Lully dans les *Lettres d'un académicien de Bordeaux sur le fonds de la musique* 1764 (2).

C'est dans la seconde lettre qu'on lit : « M. Rousseau cite une anecdote que je n'oserais nier, parce que c'est un fait. Il dit que Corelli fut renvoyé de France au delà des monts par la jalousie basse de Lully. Ce fait est nouveau pour moi ; mais voici une autre anecdote qui pourrait être plus vraie que celle-là, et avoir, par quelque malentendu, fondé celle-là. J'avais toujours cru que Lully était l'élève de Corelli, qui l'avait fait venir en France (3) ; mais je n'avais jamais ouï dire que Corelli y fut venu lui-même, surtout depuis Lully. Non que je veuille excuser celui-ci d'un vice de jalousie, qui pouvait lui être plus que naturel, s'il était national (italien), comme il l'était en effet.

« Sur quoi je me suis laissé dire par des musiciens qui avaient vu Lully de près que c'était sur Loren-

(1) Cet air a été publié par la maison Durand et Schœnewerk.

(2) Par le père Castel.

(3) Ceci est inexact, c'est le chevalier de Guise qui a amené Lully en France.

zani, condisciple ou coélève de Lully sous Corelli, qu'était tombée la jalousie de Lully. On me contait des traits peu honorables par où cette haine jalouse avait éclaté entre ces deux musiciens, dont l'un était maître de musique de la chambre et l'autre de la chapelle du roi Louis le Grand.

« Arriva le fameux opéra de *Phaéton*, qui eut le malheur de tomber d'abord sur le théâtre. On en fit des parodies misérables, surtout du chœur fameux : *Oh! l'heureux temps*, que la satire travestit en celui-ci : *Oh! le bon vin qui a endormi*, etc. Lorenzani n'était point jaloux, et parut en cette occasion un fort honnête homme : il fit face à la satire, fit revenir la cour et la ville en faveur de son rival désolé, rétablit le chœur et l'opéra en question sur le théâtre, et cela avec tant d'impartialité, de succès et d'éclat, que Lully, par ordre même du roi, alla se jeter aux genoux de Lorenzani et l'embrasser cordialement.

« Lorenzani était un grand musicien, égal même à Lully : ce trait le prouverait. Comme il était sujet naturel du pape, sa sainteté le revendiqua. Lorenzani aimait la France et le service du roi. Il ne voulait pas nous quitter, nous, indignes d'admirer Cafarelli. Peut-être que la jalousie joua à propos. Enfin le roi toujours grand, toujours chrétien, dit cette belle parole : « *Je suis le fils ainé de l'Église, je rends à ma mère le bien qu'elle m'avait prêté;* » et il renvoya au pape le sieur Lorenzani, qui pleurait amèrement, malgré les bienfaits et à cause même

des bienfaits dont sa Majesté le combla dans ce moment. »

« Quand Lully voulut quitter le clavecin de l'Opéra (1), il fit venir le plus habile homme qu'on put lui déterrer. Il lui donna une basse chiffrée pour l'accompagner. Il y avait au commencement une note sur laquelle se trouvait un 6 suivi d'un 5.

« *Que veut dire*, demande le claveciniste à Lully, *ce soixante-cinq que je vois sur cette note ?*

— Il veut dire que vous n'aurez pas le clavecin de l'Opéra. »

(*Journal de musique*, 1770.)

* * *

Dans ce même journal, il y a un article d'un directeur de théâtre qui se propose d'exploiter la province, et qui expose ses projets ; il dit entre autres choses : « Mes chanteurs n'auront point de cris, point de sons filés, point de ces battements mortels qu'on appelle cadences, parce qu'ils ne devraient être employés qu'aux cadences véritables, c'est-à-dire à la fin du morceau, ou du moins à chaque morceau principal ; ils n'ont point de ports de voix, de coulés au-dessous de la note, et surtout cette langueur, qu'on veut faire passer pour de l'intérêt, et qui à elle seule rend le chant français insupportable. »

(1) On accompagnait alors les récitatifs des opéras au clavecin sur une basse chiffrée, soutenue par une ou deux basses de viole.

Dans la pièce de *Pasquin et Marforio* de Gherardi (1697), Pasquin chante à la scène VII :

Il en est de ces beautés comme de la musique.
Sur un théâtre magnifique,
Un grand air de Lully se vend
Un louis d'or, c'est le prix courant ;
Mais quand il court la prétentaine
Autour de la Samaritaine,
Le livre et la feuille : six blancs (1).

CHAMBONNIÈRE (mort en 1670).

Chambonnière, le meilleur claveciniste de son temps, joli cavalier et homme agréable, mais d'une vanité intolérable, courait les leçons en équipage à deux chevaux, avec un page derrière la voiture.

Les chevaux étaient étiques ; quant au page, c'était un faux page, bourré de foin, mis là pour simuler un vrai page en chair et en os. Etant au cours, raconte Segrais, avec ce carrosse, où les carrosses se suivaient en marchant lentement, selon la coutume, les chevaux du carrosse suivant le sien, sentant le foin devant eux, se mirent à prendre le page par les jambes. Quelqu'un qui s'en aperçut cria au cocher : « *Prenez garde à vos chevaux, ils mangent le page de M. Chambonnière* »

On dit aussi qu'allant faire leçon d'instrument à une dame dans la rue de Vaugirard, son cocher menait cependant ses chevaux paître dans la plaine de Grenelle ; et qu'un écorcheur qui était venu écor-

(1) Six blancs : 2 sous et demi.

cher un cheval, en voyant un extrêmement maigre, l'égorgea et l'écorcha, croyant qu'on l'avait amené dans cet endroit là parce qu'on ne voulait plus s'en servir. Quand le cocher retourna pour prendre ses chevaux, il n'en trouva plus qu'un, l'autre avait été écorché (*Œuvres de Segrais*).

(DESNOIRESTERRES, *les Cours galantes.*)

COLASSE.

Sur l'opéra d'*Astrée*, de La Fontaine, musique de *Colasse* (1691), on lit dans la *Chronique scandaleuse :*

L'on peut bien juger sans peine
Lorsque l'on voit Céladon,
Qu'il nous vient de La Fontaine ;
Mais ce n'est pas d'Hélicon,
C'est de l'égout du Parnasse,
Et l'on a choisi Colasse,
Afin qu'il y fit des airs
Aussi méchants que les vers.

Colasse, l'ancien secrétaire de Lully, a été peu choyé par les critiques de son temps, qui écrivaient alors volontiers en vers, tandis qu'aujourd'hui la prose leur suffit. Voici un quatrain de J.-B. Rousseau sur Colasse :

Tremble, malheureux plagiaire,
C'est l'ombre de Lully qui paraît à tes yeux :
« — Je viens revendiquer les vols audacieux
Que tu m'as osé faire (1). »

(1) On prétendait que Colasse utilisait les airs que Lully avait condamnés au feu... Il ne devait pas y en avoir beaucoup.

***

Faites-nous justice, Apollon,
Des auteurs de moyenne classe.
Délivrez-nous du Campistron,
Faites-nous justice, Apollon,
Imposez silence au baron.
Et faites reposer Colasse,
Faites-nous justice, Apollon.

Quelle pitié que l'Opéra
Depuis qu'on a perdu Baptiste !
Incessamment l'on redira :
Quelle pitié que l'Opéra ;
Personne de longtemps n'ira
Sans en être tout à fait triste !
Quelle pitié que l'Opéra!

***

Colasse de Lulli craignit de s'écarter ;
Il le pilla, dit-on, cherchant à l'imiter.

Colasse eut la folle passion de chercher la pierre philosophale, ce qui n'aboutit qu'à le ruiner et affaiblir sa santé, il était marquis de Penango.

Il avait fait représenter une dizaine d'opéras, qui tous, en exceptant *Thétis et Pelée*, eurent un succès médiocre.

Après la première représentation de l'opéra *Achille et Polyxène* par Campistron, musique de Colasse (1772), on fit cette épigramme :

Lulli près du trépas, Quinault sur le retour
Abjurent l'opéra, renoncent à l'amour,

Pressés de la frayeur que la mort leur donne
D'avoir gâté de jeunes cœurs
Avec des vers touchants et des sons enchanteurs :
Colasse et Campistron ne gâteront personne.

CAMPRA (1697).

André Campra était maître de la musique de Notre-Dame; lorsque M. le cardinal de Noailles sut qu'il faisait la musique d'un opéra, il le fit congédier, et donna sa place à M. Lalouette.

Quand notre archevêque saura
Que Campra fait un opéra,
Alors Campra décampera,
Alleluia.

Réjouissez-vous, Parisiens,
Et vous heureux diocésains,
D'avoir un si sage prélat :
Alleluia.

Achille et Déidamie, paroles de Danchet, musique de Campra, opéra représenté le 24 février 1735.

Danchet et Campra
Disaient de leur Déidamie :
« En fait d'opéra
Ce sera le non plus ultra. »
La pièce a paru;
Mais qu'a-t-on vu ?
Leur infamie !
Oh ! le beau bijou
Que gardaient ces vieux fous !

Quinault et Lully
Sont mis aux cieux dans leur prologue;
Ont-ils réussi
Dans cet éloge en raccourci?
Oui, car vers et chant
Tout est méchant,
Et cette drogue
Les fait regretter :
Peut-on mieux les vanter?

DESTOUCHES.

Sur l'opéra *Marthésie* (1699), musique de Destouches :

Nous en étions les dupes
Du mousquetaire musicien,
Nous en étions les dupes,
Il ne vaut pas un chien?

Quel opéra
A-t-il fait là,
On le prendrait pour excellent,
Et tout est fade et languissant :
Nous en étions les dupes, etc.

Les gens de cour
Trompent toujours,
Ils nous donnaient pour grand auteur
Un très ignare barbouilleur :
Nous en étions, etc.

Nous dira-t-on
Qu'il y a du bon
Dans les chœurs et dans les chansons,
Qui ne sont pas de sa façon :
Nous en étions, etc.

Dorénavant
Ses partisans
Ont beau faire sonner partout
Que Destouches a le bon goût;
Nous ne serons plus dupes
Du mousquetaire musicien,
Nous ne serons plus dupes,
On le connaît très bien.

Sur l'opéra *Callirhoé*, musique de Destouches.

Roy sifflé,
Pour l'être encore
Fait éclore
Sa Callirhoé,
Et Destouches
Met sur ses vers
Une couche
D'insipides airs.
Sa musique,
Quoiqu'étique,
Flatte et pique
Le goût des badauds;
Heureux travaux!
L'ignorance
Récompense
Deux nigauds.

MONTECLAIR.

Sur l'opéra de *Jephté*, paroles de Pellegrin, musique de Monteclair, représenté le 28 février 1732 :

Grâce au poète Pellegrin,
Ci-devant prêtre et capucin,
Ce carême on lamentera :
Alleluya.

Monteclair tes airs sont galants,
Et ces ténèbres que j'entends...
Jérémie autrefois chanta
Ton opéra.

Prends un air modeste et bénin,
Camargo, sur ton tambourin,
Quand devant l'arche on dansera
A l'Opéra.

Filles des chœurs, c'est le psautier
Que vous allez psalmodier;
Comme à Saint Médard on braira
A l'Opéra.

Carême, plein d'austérité,
Notre pénitence est Jephté;
Quand est-ce que Pâques viendra?
Alleluya!

BERNIER (1664-1734).

Nicolas Bernier, un des maîtres de chapelle du grand roi, avait fait un voyage en Italie, exprès pour se perfectionner dans la science de l'harmonie. Il avait un désir extrême de prendre connaissance des compositions de Caldara, célèbre maître de musique du Vatican, dont le *Miserere* se chante encore tous les ans à Rome aux Ténèbres de la chapelle Sixtine. Rien au monde n'était plus difficile, parce que ce musicien avait la manie de ne communiquer ses partitions à qui ce fût.

Bernier ne trouva d'autre moyen, pour parvenir à son but, que de se déguiser et de se présenter à

lui en qualité de domestique. Il était d'une très belle figure, grand, bien fait, parlant le mieux du monde la langue italienne.

Caldara ne fit aucune difficulté de le prendre à son service. Notre nouveau déguisé se procura bientôt, par ce singulier stratagème, l'entrée du cabinet de cet artiste, duquel il parcourut les ouvrages tout à son aise. Un jour ayant trouvé sur le bureau un morceau inachevé, une terminaison ou coda qui paraissaît préoccuper Caldara, Bernier prit la plume et l'acheva de sa propre main.

Caldara, rentrant dans son cabinet, crut d'abord que quelque esprit follet lui avait joué ce tour, mais il découvrit bientôt que c'était Bernier qui, lui ayant versé à boire à dîner, soupa avec lui le soir du même jour.

Cette aventure les lia de la façon la plus intime, et Caldara s'empressa de communiquer toutes ses lumières à son nouvel ami.

LOUIS MARCHAND (1669-1732).

Cet organiste eut une grande célébrité à Paris durant les dernières années du règne de Louis XIV, qui l'avait attaché à sa chapelle de Versailles.

Mme Marchand paraît avoir eu le cœur très sensible, et son mari, qui dépensait follement son argent, la laissait souvent dans le besoin, au point que le roi retint la moitié des appointements de Marchand pour les faire remettre à sa femme.

Il arriva qu'un jour, au service de la chapelle de Versailles, Marchand disparut de l'orgue après le *Gloria*. Le roi, qui assistait à la messe, pensa que son organiste était indisposé. Il fut bien étonné de le retrouver dans son antichambre en sortant de la chapelle, et lui demanda pourquoi il n'avait pas tenu l'orgue jusqu'à la fin de la messe : « Sire, répondit Marchand, puisque ma femme touche la moitié de mes appointements, elle peut bien jouer la moitié de la messe. »

Cette réponse, tant soit peu insolente, obligea Marchand de s'éloigner de la cour et même de quitter la France.

Arrivé à Dresde, le roi de Pologne eut l'intention de le nommer son organiste de cour ; mais le maître des concerts du roi, à qui cet arrangement ne plaisait qu'à demi, fit venir de Weimar le grand Sébastien Bach. Au concert du roi, Marchand s'étant mis au clavecin improvisa des variations sur un thème français, et fut très applaudi. C'est alors qu'on fit paraître Bach, que le roi lui-même engagea à se faire entendre. Le grand artiste improvisa sur le même thème que Marchand, avec quantité de variations ; en deux mots, il éclipsa complètement l'organiste français, qui se hâta de quitter Dresde.

Marchand, quoique obligé de baisser pavillon devant le grand Bach, n'en était pas moins un homme de talent, mais capricieux au dernier point.

Le chevalier d'Orléans, grand prieur de France, grand amateur de musique, donna à notre orga-

niste le logement, la table, mit un carrosse à sa disposition, et joignit à tout cela des appointements convenables, avec la seule obligation de lui jouer de temps en temps une pièce de clavecin.

Marchand, malgré tous ces avantages, demanda au prince son congé au bout de cinq ou six semaines, prétextant que le prince pourrait lui demander de jouer un jour où il ne serait pas en train et qu'il préférait sa liberté.

Cet artiste bizarre se trouvant une fois à un grand dîner chez la duchesse de B..., tous les convives ainsi que la maîtresse de la maison le sollicitèrent dans la soirée de leur faire entendre un de ses morceaux de clavecin, mais ce fut en vain.

On prit les cartes, et durant ce temps, Marchand, s'ennuyant probablement, se mit à préluder d'une main, puis des deux. La duchesse lui dit : « Mais vous nous donnez des distractions, monsieur Marchand, cessez donc. »

Le claviciniste se leva furieux, prit son chapeau et ne reparut plus à l'hôtel.

Marchand était organiste chez les jésuites de Paris ; à la messe de minuit de la veille de Noël, on allait en foule pour l'entendre jouer de l'orgue. A l'une de ces occasions, il était à dîner chez un de ses amis, et s'était fait remplacer par un de ses élèves. Ce fut en vain qu'on lui envoya dire qu'une brillante assemblée l'attendait, qu'il devait venir se faire entendre ; il répondit tranquillement qu'il se trouvait bien où il était, qu'il jouerait une autre fois.

Avec un semblable caractère et malgré des leçons nombreuses à un louis d'or le cachet, Marchand ne mourut pas moins dans la misère, âgé de soixante-trois ans.

(D'après Marpurg.)

RAMEAU (1753).

Lully, Campra, Destouches, Gilles,
Qui du fond de votre tombeau,
Contre un goût bizarre et nouveau,
Poussez des plaintes inutiles,
On ne les entend point, grâce au bruit de Rameau.

Par sa grotesque symphonie,
Qui produit bien des sons, mais peu de mélodie,
Il étouffe vos justes cris;
Sachez que ce grand homme a l'honneur de descendre
Des Corybantes qui jadis,
Par leur affreux charivari,
Empêchaient Saturne d'entendre
Les cris de Jupiter son fils.

Autre.

Si le difficile est le beau
C'est un grand homme que Rameau,
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau !

Sur l'opéra de Zoroastre.

Paroles de Cahuzac, musique de Rameau (1749).

Autrefois de Rameau l'on critiquait le chant,
L'un le voulait plus noble, et l'autre plus touchant;

L. P. Bacourseat

J. Baptiste RAMEAU, organiste et musicien celebre.
né a Dijon le 25. 7bre 1683

Quelques-uns dans sa symphonie
Le trouvaient homme de génie;
D'autres pour le juger attendaient qu'il fut mort;
Grâces à Cahuzac, tout le monde est d'accord.

KIRNBERGER.

Kirnberger (Jean-Philippe), né en Thuringe (1721), était bon violoniste et bon claveciniste, élève du grand Sébastien Bach; mais ce qui a fait venir son nom jusqu'à nous, ce sont ses divers ouvrages sur l'harmonie et le contrepoint. En 1751, la princesse Amélie le prit à son service comme directeur de sa musique; c'est là qu'il termina sa carrière en 1783.

Avant d'occuper cet emploi, Kirnberger avait dirigé la musique de différents princes polonais. Chez l'un d'entre eux, où il tenait le clavecin, on jouait fréquemment un concerto de violon, dont plusieurs passages lui déplaisaient souverainement. Il eût la singulière idée d'amener dans sa chambre pendant plusieurs jours de suite le chien favori du prince; il lui jouait le concerto en question sur son violon, et aux endroits qu'il abhorrait il donnait de grands coups de pied au chien. Bientôt le chien remarqua les passages compromettants, et dès qu'ils arrivaient il se mettait à hurler, même sans qu'on le battit.

A la première exécution du concerto, Kirnberger observa au virtuose que tel et tel passage étaient faibles, mais l'autre n'en tint aucun compte. Or,

quand ces passages arrivèrent, le chien hurla effroyablement, ce qui causa une hilarité générale, et le concerto fut à jamais supprimé.

RAMEAU (le frère).

Le Rameau en question, était un frère du grand Rameau. Organiste à Dijon, ce singulier personnage a eu maille à partir avec les magistrats de sa ville natale, qui lui avaient retiré une pension de trente livres et l'exemption de la taille. Cette histoire, plus longue que divertissante, est racontée dans le second volume des *Causes amusantes et connues*. Berlin, 1770.

On y lit :

« Un musicien est un homme rare ; on en a vu paraître un dans notre siècle : son nom est au-dessus de l'envie. Auteur d'un nouveau traité de musique, il a réduit l'harmonie à ses principes naturels, etc. Tout Paris applaudit à cet illustre maître, toute l'Europe l'admire : *il est mon frère*, j'ai ma portion de son savoir. »

Plus loin :

« Les magistrats voudraient-ils apprendre à la postérité que le musicien Rameau a payé cinquante livres d'amende pour avoir joué du violon ; qu'il a été privé de l'exemption de la taille et d'une petite pension, parce qu'un écrivain inconnu s'est avisé de mettre son nom à la tête d'un libelle oublié. »

Plainte de Rameau, *organiste de Nosseigneurs du Parlement, contre* Me Pouillot, *substitut du procureur-syndic.*

La musique était regardée chez les Grecs comme une chose sacrée, elle faisait une partie essentielle de leur religion et de l'éducation des jeunes gens ; M. Rollin, dans son *Histoire ancienne*, tome IV, page 538, dit que les anciens lui attribuaient de merveilleux effets ; ils la croyaient très propre à calmer les passions, à adoucir les mœurs, à humaniser des peuples sauvages et barbares. Tout le monde a lu dans la fable les merveilles qu'Ovide a débité d'Orphée et d'Amphion, et dans l'Écriture sainte les effets que produisait dans l'âme frénétique de Saül la harpe mélodieuse de David.

M. l'abbé Raguenet, dans l'*Histoire de la musique et de ses effets* (1), tome I, page 209, rapporte que Timothée, fameux joueur de flûte, fit courir aux armes Alexandre et ses courtisans en jouant devant eux un air qui leur inspira tout à coup une fureur guerrière, et qu'il les remit un moment après dans leur état naturel en changeant le premier mode en un autre, gracieux et doux.

Lycurgue, ce législateur sévère de Lacédémone, ne regardait point la musique comme une superfluité, et le fameux Socrate ne dédaigna pas, dans

(1) Cet ouvrage n'est pas de Raguenet, mais de Bonnet.

un âge assez avancé, d'apprendre à Athènes à jouer des instruments.

A Thèbes, c'était un crime indicible d'insulter un musicien dans l'exercice de son art ; à Dijon, le magistrat le plus subalterne qui soit peut-être dans les vingt-deux provinces de France l'a fait impunément dans ma maison ; c'est ce qui m'enhardit, Messeigneurs, à vous adresser ma plainte, bien persuadé que l'homme à talents trouvera toujours sa ressource dans votre protection, et sa sûreté dans votre justice.

Le 21 février de cette année, jour heureux du dimanche gras, où le peuple, ordinairement noyé dans la joie, oublie qu'il est des médecins, des procureurs et des maltôtiers, j'avais rassemblé chez moi un groupe d'amis choisis par la connaissance de leur bon cœur et conservé par l'épreuve du mien, en attendant un souper que le plaisir de se voir librement devait rendre plus agréable que splendide. Six de mes convives formaient deux parties de jeu, l'une de trictrac, l'autre de briscambille à quatre, jeux de tout temps permis par la plus austère police et adoptés dans le commerce général de toutes les sociétés, lorsque Me Pouliot, par fantaisie ou par désœuvrement, entra sur les sept heures du soir dans l'antichambre où le couvert était mis, escorté de deux sergents de maire (métier que le diable ne voudrait pas faire) et de six recors armés comme des troupes réglées, la baïonnette au bout du fusil. J'aidai moi-même à les introduire en ouvrant la porte de la chambre où se trouvait la compagnie.

A cette apparition, que je pris dans le lointain pour une mascarade ou pour quelque tour de mon compère Joly, le syndic, je courus prendre mon violon pour les recevoir avec décence, et les annonçant aussitôt à toute la compagnie, je débutai par un air qui avait déjà fait danser de plus honnêtes gens qu'eux.

Me Pouliot, le plus maussade substitut de l'Europe, qui se connaît mieux en eau-de-vie qu'en musique, fit bientôt cesser la symphonie en me criant d'un ton foudroyant et le visage boursouflé de fureur qu'il venait avec des ordres et qu'on ne se moquait point de la justice. A ces paroles, le joueur de violon, plus soumis qu'un novice devant son provincial, lui répondit d'un air pétrifié qu'il respectait trop cette justice pour ne pas s'y soumettre avec une entière résignation, qu'il ne concevait pas, à la vérité, les raisons qui lui avaient attiré dans une maison libre une visite aussi extraordinaire, qu'il avait prise d'abord pour un badinage autorisé par les licences du carnaval.

Me Pouliot, que j'aurais souhaité dans ce moment-là piqué vingt fois de la tarentule, pour toute réponse tira aussitôt d'une poche plus profonde qu'une besace une grosse écritoire et une petite plume avec laquelle il se mit à griffonner, parlant moitié haut, moitié bas, un procès-verbal où il ne s'est trouvé manquer que le bon sens et la vérité.

Il a inséré, entre autres mensonges, que j'avais joué du violon dans le seul dessein de rire de la

justice et de le bafouer lui-même dans son ministère; il s'est récrié contre ma façon trop libre de m'énoncer, ajoutant que, pendant l'exercice de ses fonctions, j'avais proféré des paroles qui avaient alarmé la vergogne de ses sergents, en jurant plusieurs fois.

Le témoignage de mes dix-huit conviés réfute aisément la première accusation; quant à la seconde, je n'ai jamais ouï dire qu'il y eût une défense formelle de jurer dans ses propres foyers, surtout d'une manière indirecte et qui n'est relative à personne, ce qui est encore attesté par les mêmes conviés et par les six recors qui ont refusé sèchement de signer le procès-verbal, assurant qu'ils ne voulaient pas faire un faux, ce qui est extraordinaire, et dont on doit bien leur tenir compte.

Voilà cependant sur quelles preuves on décrète d'ajournement personnel un homme qui a consacré depuis vingt-cinq années ses talents à son ingrate patrie, ajournement où il a paru avec soumission et répondu ignominieusement sur ses pieds comme un comédien de campagne, ce qui n'a pas empêché de le faire condamner à 90 livres d'amende par un jugement où la justice s'est trouvée bien sûrement d'un côté et les juges de l'autre.

En effet, mettons dans une balance équitable ma conduite et celle de Me Pouliot, récapitulons toutes les circonstances et les gradations du procès-verbal, on ne verra de mon côté que respect pour la justice, résignation à ses moindres ordres, soumission et politesse envers ses derniers ministres. Du côté de

Me Pouliot on ne trouvera qu'animosité dans ses démarches, dureté dans l'exercice de son ministère, grossièretés dans toutes ses demandes et brutalités injurieuses dans toutes ses réponses, car après avoir dressé l'inique procès-verbal qui fait sa honte en voulant faire la mienne, comme il me le présenta d'un air injurieux je lui demandai modestement ce qu'il voulait que j'en fisse? « Torchez-en votre c... si vous voulez, » me dit-il d'un ton de crocheteur ; ensuite quelqu'un de ma compagnie ayant demandé aux deux sergents de maire pourquoi ils avaient signé un écrit où la vérité était totalement masquée par l'artifice, ils répondirent naïvement qu'ils n'avaient signé que par déférence pour leur chef.

Ainsi vous voyez donc, Messeigneurs, que l'accusé pourrait devenir l'accusateur ; mais il faudrait penser comme un substitut pour se rendre le vil délateur de toutes les sottises qu'il m'a débitées et que j'aurais oubliées dès l'instant, si elles ne se trouvaient pas enchâssées dans le corps de ma défense personnelle.

Je ne demande point d'indulgence pour des fautes que je n'ai commises que dans l'imagination vindicative de Me Pouliot, je n'exige qu'une simple justice contre ses attentats, et un nouveau jugement qui détruise celui qui condamne ridiculement un musicien à 50 livres d'amende pour avoir joué du violon dans sa chambre le dimanche gras.

A quoi n'aurais-je donc pas été condamné si j'avais malheureusement substitué le clavecin au

violon, car si la mairie, dans le jugement qu'elle a rendu contre les talents, avait proportionné le prix vénal de l'amende aux prix scientifiques des deux instruments, j'étais ruiné sans ressource.

Ce tribunal plébéien, dont on a surpris vraisemblablement la justice, a paru faire une différence marquée entre Me Pouillot et moi ; il a presque taxé de témérité le parallèle que j'ai fait dans mes réponses, de son rang au mien, au sujet du ton de hauteur dont il m'avait parlé en dressant son procès-verbal : un substitut et un organiste, a-t-il presque dit, il y a autant de différence de l'un à l'autre qu'il y en a d'un financier à un laquais ; j'ai pourtant observé que ces deux derniers termes s'étaient trouvés quelquefois synonymes et qu'ils ne faisaient pas un paradoxe bien fort.

La mairie n'a pas pris garde qu'il faut des années de travail pour faire un organiste tolérable, et qu'avec douze aunes de drap et deux mots de l'évangile on fera toujours, dans un quart d'heure, un substitut comme Me Pouliot.

Vous excuserez, Messeigneurs, les expressions et la forme du style en faveur de la fidélité du fond ; je parle en musicien, c'est-à-dire en homme véridique, qui n'a jamais eu de la chicane qu'une pratique accidentelle et momentanée, un homme dont l'âge commence à demander de la tranquillité, que ses privilèges et la familiarité des grands devrait rendre assez considérable pour être ménagé, souffre impatiemment qu'on veuille altérer par des tracas-

series réitérées la fin de sa carrière, jouissant d'un bien médiocre qu'il ne doit à personne, il a toujours cherché dans la compagnie d'une société amusante le plaisir de faire des amis et la douceur de les recevoir.

Est-il juste qu'un ministre ignorant et brutal vienne à main armée, sous un prétexte inexcusable, les exclure de chez lui par la crainte d'une visite récidivée !

C'est vouloir étouffer les talents que de leur ôter la liberté de paraître dans tout leur jour ; les arts sont, dans une ville policée, ce que les nuances et le coloris sont dans un tableau : ils n'en font point le fondement ni les parties principales, mais ils en constatent l'agrément, ils y donnent le lustre et presque tout le prix.

Vous n'avez pas encore oublié, Messeigneurs, les services que mon zèle m'a fait rendre à notre commune patrie, vos bontés m'y ont attaché ; j'espère que les injustices de ceux qui vous sont subordonnés ne m'en exileront pas. Il me serait aussi douloureux de m'expatrier à mon âge qu'il vous l'a été quelquefois d'avoir puni un accusé que la perfidie des témoins aurait déterminé coupable, et que les remords ou les événements ont fait reconnaître dans la suite innocent.

Vous pouvez donc, Messeigneurs, par un seul arrêt rendre à sa patrie un citoyen paisible pour l'habiter sans reproches, un maître reconnu pour enseigner la perfection de son art, en continuant de

les exercer sans contrainte, et un serviteur toujours reconnaissant pour publier vos bontés, en admirant les effets de votre justice.

STRADELLA.

La *Société des Concerts* du Conservatoire a fait entendre aux séances du vendredi saint et du samedi saint (1885) la cantate *Pietà Signore*, qu'on attribue, sans raison, à Stradella. Ce pastiche moderne, fort bien fait d'ailleurs, est très connu, très répandu : on l'a arrangé à toutes sauces, en *Agnus Dei*, en *Ave Maria*, en *O salutaris*, etc., etc. Sans doute qu'un de ces jours on le verra paraître sous forme de *chant patriotique*, après quoi les Allemands viendront nous prouver que nous l'avons emprunté à l'une de leurs messes. (Voyez *Marseillaise*.)

Stradella, compositeur italien, est né vers 1645; la bibliothèque du Conservatoire possède de lui un assez grand nombre de compositions, authentiques quant à celles-là.

Fétis a fait entendre pour la première fois à Paris l'*Aria di chiesa*, ou air d'église, dans son *concert historique* du 24 mars 1833 (1), à la salle Ventadour; je crois même que c'est lui également qui a publié d'abord ce morceau chez Launer.

En 1864-65, le *Ménestrel* a donné une série d'ar-

(1) Voyez *Musiciana*, 1877, p. 61.

ticles forts intéressants sur Stradella ; on y cite les compositeurs auxquels ce morceau pourrait être attribué, entre autres Niedermeyer et Rossini. Il est certain qu'un musicien, si peu familier qu'il soit avec l'histoire de l'harmonie, ne peut dater l'*Aria di chiesa* que de notre siècle. Quant à l'attribuer à Stradella, dont les productions existent et permettent la comparaison, c'est comme si on attribuait à Lully une pièce de Richard Wagner ; ce ne serait ni moins insensé ni moins ridicule.

Si nos éditeurs de Paris et même quelques-uns de nos maîtres de chapelle tiennent à conserver le nom de Stradella, à défaut d'un autre nom, en emboîtant le pas derrière Fétis, ils sont bien libres, cela ne gêne en rien leurs connaissances archéologiques; mais que la *Société des Concerts* donne dans ce travers et encoure les critiques et les malins sourires de nos voisins les Allemands, ceci est plus grave et moins facile à admettre.

J'ignore si on a jamais mis en avant Fétis lui-même, comme l'auteur de *Pietà Signore,* qu'il a produit le premier; cela rentre non seulement dans le domaine de la probabilité, mais je penche fortement à l'admettre comme une vérité.

Malgré le succès de ce morceau, succès qui s'est affirmé du vivant de Fétis, celui-ci ne pouvait pas déclarer cette innocente supercherie, après avoir publié tant d'œuvres sérieuses sur l'histoire de la musique, sans se discréditer ; bref, il ne pouvait laisser planer un doute pareil sur sa façon d'écrire l'his-

toire de l'art musical. Que Fétis ait écrit des pastiches dans le cours de ses études sur les anciens maîtres, cela est assez naturel; en voici d'ailleurs un petit exemple :

Lors de l'Exposition de 1867, M. Le Play, commissaire général, eut l'idée de faire nommer une commission pour organiser des *concerts historiques* ; Fétis la présidait ; comme membres, je citerai MM. Gevaert, Vervoitte, Félix Clément, etc. J'en étais également. Or, tandis que nous formions des programmes provisoires, notre président Fétis nous envoya de Bruxelles, où il était retourné, un certain madrigal à cinq voix, avec soprano solo, d'*Orlando* de *Lassus* : *T'amo mia vita*, que je possède encore, et dont M. Gevaert se souvient très certainement.

C'était un pastiche facile à reconnaître, d'abord parce qu'il ne se trouve pas dans les œuvres de Lassus, puis surtout parce qu'il est écrit avec les moyens harmoniques et rythmiques du XIXe siècle. Nous n'avons pas douté un instant que ce morceau ne fût de notre président Fétis, qui nous croyait plus naïfs que de raison.

J'ajoute que les *concerts historiques* à l'Exposition n'eurent pas lieu ; notre devis était de trente mille francs pour cinq concerts, et on trouvait cela exorbitant !

GIROUST.

En 1768, un ami des arts avait remis à Dauvergne (Directeur des *Concerts spirituels*) une

médaille en or, comme prix pour la meilleure composition sur le psaume *Super flumina*. Vingt-deux ouvrages furent envoyés. On choisit les trois qui parurent les plus remarquables, et on les exécuta. Le public témoigna sa préférence bien marquée à deux de ces pièces dont le style était entièrement différent; l'une, sévère, d'une sombre majesté, mais imposante; l'autre était dans des cordes douces, tendres, mélancoliques, et écrite plus librement. Mais il n'y avait qu'une médaille. La direction des concerts en fit frapper une seconde à ses frais, et l'on ouvrit les plis cachetés, renfermant le nom des auteurs couronnés. On vit avec surprise qu'un même compositeur avait remporté les deux prix, et ce compositeur était *Giroust*.

A cette époque, Giroust était maître des enfants de chœur à la cathédrale d'Orléans. Ce succès du jeune compositeur le fit venir à Paris, où on lui donna une place à l'église des Saints-Innocents. En 1775, le roi le nomma à sa chapelle; plus tard il devint l'intendant de la musique du roi. Son oratorio, le *Passage de la mer Rouge*, est réputé une œuvre remarquable. Giroust, d'après une anecdote du temps, était dans l'enfantement de son *Regina cœli*, mais ne pouvait trouver ce qu'il cherchait. Découragé, il se promenait dans la galerie de Versailles, et resta frappé devant un tableau de la *Résurrection*; il s'en enthousiasma. « Je veux le mettre en musique » s'écria le compositeur, et il écrivit son beau *Regina cœli*. Le moment où la

tombe s'ouvre, où le Christ s'en élève, fut exprimé d'une manière si saissante qu'une paysanne, présente à l'exécution, sentit trembler la terre sous ses pieds, et crut un instant que l'église allait s'écrouler.

HÆNDEL.

Le célèbre Hændel est peut-être le premier musicien qui ait donné l'exemple de consacrer le produit de la musique au soulagement de l'humanité souffrante. La situation fâcheuse de ses affaires l'ayant obligé en 1741 de quitter Londres pour aller tenter la fortune à Dublin, il débuta par faire exécuter son oratorio du *Messie* au profit des pauvres prisonniers. Cet acte de générosité lui concilia la faveur publique, et ne tarda pas à être suivi de succès constants et du rétablissement de sa fortune. C'est ce qui le décida à consacrer cet oratorio à être joué tous les ans à Londres au profit de l'hôpital des Enfants trouvés.

(*Almanach musical* de 1775.)

Je ne doute pas de la véracité du fait qu'on vient de lire ; mais, en principe, il faut bien admettre que le premier concert donné par un artiste, est toujours un concert donné pour un pauvre.

J.-J. ROUSSEAU.

On sait que pendant un certain temps J.-J. Rousseau ne vivait que de sa copie de musique. Ses prix

n'étaient pas exagérés, il ne prenait que deux sous pour une page in-12 ou in-8°, quatre sous pour la page in-4° et six sous pour la page in-folio.

Il était si consciencieux, quant à ses prix établis, qu'un jour le comte de Clermont, prince du sang, voulant le récompenser pour quelques pièces galantes que Rousseau avait composées pour lui, et ne sachant trop comment s'y prendre, on conseilla à ce seigneur de faire copier quelques pièces par Rousseau, et de profiter de cette occasion pour lui témoigner sa reconnaissance. Le prince envoya en effet à Rousseau divers morceaux de musique à copier, et quand le travail fut terminé il lui fit remettre vingt-cinq louis d'or.

« Mais on plaisante, répliqua Rousseau au porteur de la somme. Il prit un louis, en rendit la moitié en monnaie, renvoya le porteur et ne voulut plus entendre parler de cela.

LE CHEVALIER GLUCK.

A M. Gluck, sur l'opéra d'Alceste.

Aidé seulement de sa lyre
Et des doux accents de sa voix,
Orphée adoucit autrefois
Les monstres redoutés du ténébreux empire.
Je crois tout ce qu'on dit de ses accords divins,
Puisque forcer la cabale à se taire,
Et l'envie à battre des mains,
Le prodige est plus grand, et je vous l'ai vu faire.

Autre sur le même sujet.

Gluck à la fin s'est fait connaître,
Et par son opéra nouveau
Il vient de faire un coup de maître
Que n'eut jamais tenté Rameau.
C'est plus qu'il n'osait se promettre,
Quoi qu'il soit tant soit peu Gascon,
Car il a trouvé l'art de mettre
Tous les sifflets à l'unisson.

Sur Gluck.

Il fait beugler Achille, Agamemnon,
Il fait hurler la reine Clytemnestre,
Il fait ronfler l'infatigable orchestre.
Du coin du roi les antiques dormeurs
Se sont émus à ces longues clameurs,
Dans un grand bruit crut voir l'art d'un grand homme.

(MARMONTEL.)

Réponse à M. Marmontel.

Ce Marmontel si long, si lent, si lourd,
Qui ne parle pas, mais qui beugle,
Juge la peinture en aveugle,
Et la musique comme un sourd.
Ce pédant à si triste mine,
Et de ridicule bardé,
Dit qu'il a le secret des beaux vers de Racine,
Jamais secret ne fut si bien gardé.

Sur Gluck.

Je fais, Monsieur, beaucoup de cas
De cette science infinie,
Que, malgré votre modestie,
Vous étalez avec fracas

Sur le genre de l'harmonie
Qui convient à vos opéras.
Mais tout cela n'empêche pas
Que votre musique ne m'ennuie.

(F. De la Harpe.)

Réponse à M. De la Harpe.

Chacun a son goût ici bas,
J'aime Gluck et son beau génie,
Et la céleste mélodie
Qu'on entend à ses opéras.
. . . . . .
Mais, hélas! La Harpe m'ennuie.

(Suard.)

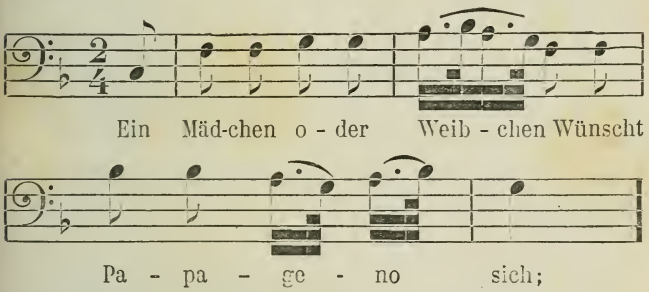
J.-C. BACH.

Jean Chrétien Bach était le onzième fils du grand Sébastien. Il s'adonna à la musique dramatique et fit représenter une quinzaine d'opéras à Londres. La direction de l'Opéra de Paris lui ayant commandé un opéra (pour la somme de 10,000 francs), Jean Chrétien remit en musique le poème d'*Amadis des Gaules* de Quinault, et l'on donna cet opéra en décembre 1779. Voici ce qu'on dit dans *l'Almanach musical* de Framery (janvier 1780) : « Quatrième représentation de *l'Amadis des Gaules.* » Le public avait paru désirer qu'on fit des changements à cet opéra. Cette pièce a gagné un peu plus de mouvement au troisième acte; mais elle n'en obtiendra pas un règne plus durable sur le théâtre de l'Opéra. On l'a reçue avec beaucoup de

froideur à sa reprise. (Il y avait eu une interruption de quinze jours après la 3e représentation.)

MOZART.

Otto Jahn, dans sa curieuse et volumineuse biographie de Mozart, rapporte, à propos de *la Flûte enchantée*, différentes anecdotes fort intéressantes, entre autres la suivante : Schikaneder, l'impressario qui avait commandé à Mozart cet opéra, en était aussi le librettiste, et comme il devait jouer dans cette pièce le rôle de *Papageno* (Papaguéno), il lui chantonnait des airs plus ou moins populaires, qu'il se rappelait, dont était par exemple l'ariette :

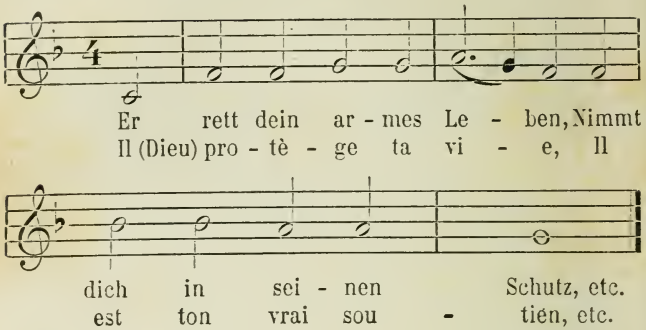


Une fillette ou une petite femme se souhaite Papageno; ce que les traducteurs français ont rendu infidèlement par : *La vie est un voyage qu'on ne fait bien qu'à deux.....* Vous voyez comme c'est mot à mot.

C.-F. Becker (1) fait observer que cette mélodie

(1) *Neue Zeitschrift für Musik*, XII.

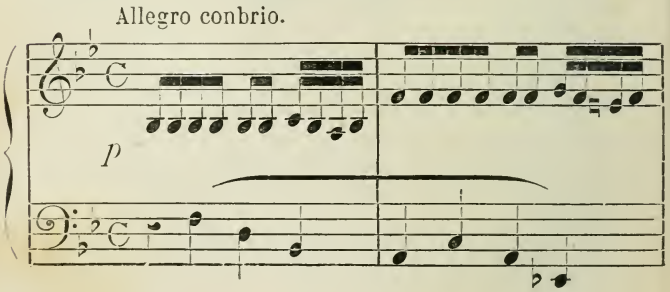
ressemble à une partie d'un vieux choral de Scandelli (1580).



Le même air a été employé par Holty pour une de ses chansons.

En 1781, le 24 décembre, Mozart étant à Vienne, fut invité, par l'empereur d'Autriche, à jouer du piano dans une soirée à la Cour, en même temps que *Muzio Clementi.*

C'est dans cette soirée que Clementi joua sa sonate (2e de l'opéra 43) :



On sait que les deux premières mesures de l'allegro de *la Flûte enchantée* de Mozart sont absolument identiques, et servent de thème principal à cette entrée fuguée ; elles sont développées jusqu'à la fin de l'ouverture.

Mozart avait entendu la sonate de Clementi en 1781, l'ouverture en question ne fut écrite qu'en 1791, si bien que plusieurs écrivains allemands ont émis l'opinion que le grand maître a voulu montrer à Clementi (mort seulement en 1832) ce qu'un homme de talent peut faire de deux mesures bien employées.

A la seconde édition de sa sonate, Clementi eut soin de faire mettre en tête de son œuvre : « Cette sonate, avec la *Toccata* qui la suit, a été jouée par l'auteur devant sa majesté impériale Joseph II, en 1781, » réclamant ainsi la priorité pour le thème en question.

CORRETTE.

Dans le précédent *Musiciana*, nous avons déjà pris à parti ce musicien, qui était un singulier original. Parmi les différentes méthodes que Corrette a publiées, il y a l'*Art de se perfectionner dans le violon*. Tout à la fin, et au bout de la table, on lit l'avis suivant : « Ceux qui trouveront des leçons trop difficiles, peuvent mettre sur le numéro de la page, à la Loterie royale, jusqu'à ce que la leçon

soit sue. Par ce moyen, ils gagneront des deux côtés. »

Prends au Temple de la fortune
Numéros trois, neuf et vingt-sept ;
Par une chance peu commune,
Tu gagneras un terne sec.

On voit que Corrette unissait l'agréable à l'utile, car il y a de très bonnes choses dans sa méthode; on trouve même à la page 62 le morceau (*hornpipe*) qui servait à Haendel, directeur de l'Opéra de Londres, pour éprouver si un violoniste était bon musicien. On sait que pour cette sorte d'épreuve, Lully se servait de la partie de violon des *Songes funestes* de son opéra *Atys*.

DE LA BORDE.

Jean Benjamin de La Borde valet de chambre favori de Louis XV, était un des fermiers-généraux et très riche, compositeur amateur assez médiocre; il a fait cinq ou six opéras, qu'on imprimait (naturellement à ses frais) malgré leur insuccès.

Les deux gravures de Gravelot que j'ai fait reproduire sont rares, à peu près inconnues; elles font titre à une facétie musicale de J.-B. de La Borde.

A cette époque Rameau n'avait peut être pas encore dit que s'il lui en prenait envie il mettrait la *Gazette de Hollande* en musique. Quoi qu'il en soit,

A Madame de ***

Petit peuple fallot dont je cheris les loix,
Ministres de Momus, soutiens de sa puissance,
Ô vous, mes Dieux par excellence,
Je vous invoque, accourés à ma voix.
Je n'agis que par vos caprices;
Eux seuls ont tracé mes esquisses;
Ils ont monté ma Lyre, et guidé mes pinceaux:
Achevés, qu'en ce jour ils échauffent ma verve,
Je vais consacrer à Minerve
Ce fruit de nos communs travaux
Vous riés? ce n'est point cette austère Déesse
Fille du Souverain des Dieux,
Qui n'ayant en partage ni ne finesse,
A pris le nom de la Sagesse,
Ne pouvant rien être de mieux.
Non: ma Minerve est Emilie,
Beauté, graces, raison, en elle tout s'allie;
Ses yeux brillants de mille appas,
Donnent des leçons de folie,
Son cœur, hélas! n'en reçoit pas
Puisses-la mes Dieux, de vous être rebelle,
Ravissés lui cette raison cruelle,
Qui vous outrage et cause mon chagrin:
A ses attraits égalés son délire
Et faites qu'elle meme enfin
Eprouve tout ce qu'elle inspire;
Mais que je puisse m'applaudir
Avec vous d'un pareil ouvrage,
Si sa folie, hélas! ne doit pas me servir
J'aime encor mieux qu'elle soit sage.

de la Borde, pour amuser le roi et quelques courtisans, mit en musique tout au long un *Privilège du Roi* pour une œuvre de Mondonville, cette œuvre n'est pas nommée. La facétie a 17 pages, et il y a en plus, gravées aussi, toutes les parties de l'orchestre et du chant, ce qui a dû couter assez cher, sans parler des deux gravures, qui sont charmantes.

***

A Grétry, après la première représentation du « Jugement de Midas ».

La cour a dénigré tes chants,
Paris applaudit tes merveilles :
Grétry, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles.

(VOLTAIRE.)

Couplets sur les musiciens du jour
(1783).

Grétry, plein d'esprit et de grâces,
Et savant sans être profond,
De personne ne suit les traces,
Et fait pourtant mieux qu'ils ne font.

Quand *Martini*, plein de génie,
Dans la carrière s'est lancé,
Il fit dire à la poésie
Ce qu'elle n'avait pas pensé.

Piccini, moins brillant sans doute,
Mais peut-être aussi plus soigné,
Vers le cœur a pris une route
Que *Gossec* a trop dédaigné.

A la musique italienne
Pour accoutumer le Français,
Philidor avait pris le biais
De l'entremêler de la sienne.

Je vous réservais cet honneur,
Sacchini, dieu de l'harmonie;
Car c'est bien vous et non l'auteur
Qu'il aime dans la Colonie.

Un moment a brillé *Duni*,
Il est mort avec son Urgèle,
Et pour l'enterrer, *Monsigny*
Fit chanter Arsène la belle.

Quant à *Vachon* (1), quant à d'*Herbain* (2),
Quant à *Louis* (3), quant à *La Ruette* (4),
Quant à *Dezède* (5) avec *Champein* (6),
Ils font fort bien une ariette.

(1) Vachon était un violoniste de grand talent; le roi de Prusse le nomma maître des concerts de la Cour; il est mort à Berlin en 1802. En France on a joué de lui six opéras-comiques.

(2) Le chevalier d'Herbain, capitaine au régiment de Tournaisis, composa quelques petits ouvrages représentés en Italie. En France on a donné avec sa musique *Les deux talents*, et *Manette et Lucas*, ce ne sont pas des chefs-d'œuvre.

(3) Mme Louis, quoique amateur, était une pianiste recherchée; on a joué d'elle au théâtre italien *Fleur d'épine*.

(4) La Ruette était un acteur dont la réputation subsiste encore. On a représenté de lui sept ou huit opéras à la comédie italienne et au théâtre de la Foire.

(5) Dezède était un compositeur de talent, on lui joua une vingtaine d'opéras-comiques à la comédie italienne, et plusieurs eurent un grand succès, comme *Blaise et Babet*.

(6) Champein, compositeur marseillais, a eu un grand nombre d'ouvrages représentés, parmi lesquels la *Mélomanie*, ouvrage à grand succès.

La bibliothèque du Conservatoire possède les manuscrits de Champein, parmi lesquels divers opéras non représentés.

Ces six talents son bien petits,
Quand on les compare au grand homme
Né dans Vienne, formé dans Rome,
Et le dieu de tous les pays (1).

L'auteur de cette pièce faisait, comme on voit, des vers médiocres, ses jugements sont encore au-dessous de ses vers.

***

J'ai lu dans un livre allemand qu'Érasme détestait la musique, et qu'un jour où des musiciens venaient de chanter et de jouer un motet, il en jeta les parties en l'air, disant : Voyez comme cette marchandise est légère, elle ne l'est pas plus que ses propriétaires.

***

Georges Benda, maître de chapelle du grand duc de Saxe Gotha, fut appelé un jour par la princesse qui venait de recevoir un nouveau piano à queue, qu'il devait essayer. Benda, après avoir préludé pendant quelque temps, se leva et alla se planter dans un des coins du salon. La duchesse lui dit : « Mais à quoi songez-vous donc, mon cher Benda? »

Celui-ci répliqua sérieusement : « Princesse, je voulais me rendre compte comment le piano sonne à une certaine distance. »

***

Voici comment les artistes grecs donnaient leurs

(1) Le chevalier Gluck.

leçons de musique : « Ils chantaient ou jouaient de la flûte, de la cithare devant leurs élèves, puis ils leur faisaient imiter ce qu'ils venaient de faire. Quand ces élèves étaient devenus habiles, on leur enseignait la notation et les principes théoriques de leur art. »

(Fétis, *Résumé philosophique de l'histoire de la musique.*)

LES FIANÇAILLES DE MOZART
Avec l'archiduchesse Marie-Antoinette.

Mozart ! voilà de ces rares individualités avec lesquelles on aime à se retrouver sans cesse ; on se plaît à profiter des moindres incidents biographiques de leur existence ; on voudrait pouvoir suivre ces organisations d'élite du premier au dernier jour, interroger chaque battement de leur cœur, chaque étincelle de leur génie dès leur première éclosion. C'est à ce titre que nous nous empressons de reproduire la narration des fiançailles de Mozart avec l'archiduchesse Marie-Antoinette. Les admirateurs du cygne de Salzbourg y trouveront à glaner quelques-unes de ces douces et naïves émotions de plus en plus rares dans notre société moderne.

« Wölferl ! Wölferl (1) ! mais à quoi t'amuses-tu donc ? Dépêche-toi, dépêche-toi ! trois heures vont sonner ; il est grandement temps ; le carrosse impérial va arriver tout à l'heure pour nous prendre. Es-tu prêt ? »

(1) Wölferl, diminutif de Wolfgang, Gangoulfe.

Ainsi s'exprimait un homme à la fleur de l'âge, un jour de septembre de l'année 1762, en se promenant de long en large dans l'une des chambres de l'auberge du *Bœuf-Blanc* (aujourd'hui l'hôtel de la *Ville de Londres*, situé à l'ancienne place de la Boucherie), à Vienne. Cet homme était Léopold Mozart, musicien de la chapelle du prince-évêque de Salzbourg.

— « Voilà, petit père, voilà, répond une voix d'enfant — c'était celle de son fils *Wolfgang-Amédée Mozart*. — Je ne parviens pas à ôter de mes doigts cette maudite encre, et, ainsi barbouillé, je ne puis pourtant pas aller jouer du piano devant la grande impératrice. »

— Tu vois, tu vois! ne te l'ai-je pas répété cent fois, qu'on écrit avec la plume et non avec les doigts? A part cela, tu obéis au moindre signe de tes parents; mais quant à l'écriture, il y a encore bien à redire. Tu te presses trop, et si, par hasard, tu prends la bonne résolution d'y mettre du soin, les premières lignes sont passables, mais les suivantes ne sont qu'une enfilade de pâtés. Qu'as-tu encore barbouillé de si important?

— Oh! petit père, c'est une pièce de concert pour le clavecin. Cela vient de me venir, et malheureusement, il faudra que je laisse là la première partie, sans cela nous ne partirions jamais!

— Une pièce de concert! que de pattes de mouche inondées de taches d'encre cela doit faire! personne ne pourra te lire. Cela doit être curieux!

Vois-tu, Wölferl, je t'ai averti cent fois de ne pas plonger ta plume jusqu'au fond de ton encrier. Il en résulte pâtés sur pâtés. Après, tu les effaces avec la paume de la main, et tu te remets à écrire des notes par là-dessus. Que de fois nous nous sommes moqués de ce griffonnage, le trompette de cour Schachtner et moi, et que de fois aussi nous nous en sommes irrités !

— Ne te fâche pas, petit père. » A ces mots, un petit garçon de six ans s'élança de la pièce voisine et se jeta au cou du musicien. » J'ai fini et nous pouvons partir. Je sais que je te cause beaucoup de peine avec ma vilaine écriture, mais je me corrigerai, pour de vrai. En retour, il faut que tu me promettes de chanter avec moi mes compositions, tous les soirs avant de me coucher; mais non pas comme hier, où tu as trouvé un prétexte pour ne pas chanter mon petit duo avec moi. »

— Eh ! bien, oui, Wölferl, je le ferai ; mais je te préviens aussi que pour cette fois il faut que tu tiennes parole ; sans cela, je me fâcherai sérieusement.

— Oh ! je sais : après Dieu, c'est toi qui viens immédiatement. Aussi je te le promets. »

Le chambellan, qui entra en ce moment même, leur annonça qu'un carrosse de la cour venait d'arriver pour conduire MM. Mozart père et fils devant Leurs Majestés l'empereur François Ier et Marie-Thérèse, après quoi, tous deux prirent leur chapeau et descendirent gravement l'escalier, se pavanant dans leurs habits de fête.

Durant ce temps, deux heureux époux étaient assis sur un sofa, dans les appartements de Sa Majesté Impériale Marie-Thérèse. C'était l'Impératrice elle-même et son mari François-Etienne de Lorraine.

Ils se tenaient par la main, quand le chambellan entra pour annoncer les hôtes attendus pour le concert. François de Lorraine, quoique pianiste excellent, n'était pas précisément un enthousiaste de la musique, encore moins un connaisseur; Marie-Thérèse, au contraire, non seulement aimait la musique et s'y connaissait parfaitement, mais elle chantait d'une manière fort remarquable. Ainsi, en 1739 (elle avait alors vingt-deux ans), on l'entendit dans un concert de bienfaisance. Quand Mozart eut exécuté son morceau de clavecin, à la grande satisfaction de son royal auditoire, on l'envoya s'amuser dans la grande galerie avec Marie-Antoinette, alors une petite fillette de son âge. Les enfants jouèrent au mariage ; et quand l'impératrice passa dans la galerie, elle entendit le petit Mozart dire à l'Infante : n'est-ce pas que je serai ton mari ?

— Oui, bien sûr, fut la réponse, toi et nul autre.

L'impératrice rit de bon cœur de cette scène et laissa les enfants continuer leurs jeux.

Le lendemain matin, une voiture de la cour s'arrêta devant l'auberge du *Bœuf-Blanc*, un chambellan en descendit ; il apportait au petit Wölferl un costume de cour complet, tel que les princes avaient alors l'habitude de le porter. Vêtu de cet habit de gala brodé d'or, avec des manchettes de dentelle, des bas

de soie, des souliers à boucles, un chapeau claque sous le bras et une épée au côté, Mozart fut reconduit au château et présenté à sa petite fiancée.

Parmi les objets laissés après sa mort par la veuve de Mozart (elle avait épousé en secondes noces le conseiller Nissen), on trouva un portrait qui représentait Mozart, petit garçon, dans le costume que nous venons de décrire, costume qui avait été confectionné d'après les ordres de la gracieuse souveraine. (*Traduit de l'allemand.*)

JADIN.

Louis Jadin, absolument oublié aujourd'hui, a cependant été un compositeur très fécond, Fétis ne cite de lui pas moins de 35 opéras et opéras-comiques, sans parler des pièces de circonstance, dont le célèbre historien de la musique en énumère plusieurs. Il parait qu'il ne connaissait pas la suivante, sur la naissance de Henri V :

Chant des gardes au baptême du nouvel Henri, par F. L. Janillion *(de Versailles), ancien officier de gendarmerie royale; musique de* L. Jadin, *gouverneur des pages de la musique, compositeur honoraire des gardes du Roi.*

Caroline ! à jamais le ciel n'a pu tarir
Ce sang que mes ayeux m'ont appris à chérir.

(*Apothéose de Charles Ferdinand d'Artois, fils de France, duc de Berry*, du même auteur.)

Paris, 1821.

La reproduction de la gravure de Sébastien Leroy est très fidèle, au-dessous, on lit :

Serment des gardes au fils de l'Europe et des lys.

Repose en paix, exempt d'alarmes,
Noble enfant, un jour notre roi ;
Et de nos cœurs et de nos armes
Le faisceau veille autour de toi.

(Dédié à la maison du Roi.)

***

Mme Catalani était née à Sinigaglia, dans les États de l'Église, où sa famille jouissait d'une estime méritée. Elle fut élevée au couvent de Gubbio et y resta jusqu'à l'âge de 14 ans. Déjà, à cet âge si tendre, elle avait une voix si entraînante, si captivante qu'on ne pouvait s'empêcher de l'applaudir quand elle chantait avec les nonnes à l'église, ce qui eut pour suite l'interdiction de chanter avec ses compagnes. Dès sa sortie du couvent, à 14 ans, il se développa en elle un tel talent qu'elle pût paraître, même avec éclat, à côté des chanteurs Marchesi et Crescentini, en Italie.

***

Mendelssohn. — On sait que Mendelssohn était un chef d'orchestre remarquable. Un journal allemand, l'*Orchestre*, qui n'a vécu que de 1849 à 1850, nous transmet quelques notes curieuses. Ce sont des

souvenirs de certaines observations de Mendelssohn durant ses répétitions :

« A cette phrase, la clarinette doit ressortir davantage, quoi qu'il y ait un *mezzo forte ;* vous sentirez cela, messieurs ; les indications du compositeur sont rarement suffisantes pour exprimer toutes ses intentions.

« A la sixième mesure après le mot *a tempo*, la seconde flûte ne doit pas quitter le *mi*, et ne pas respirer absolument avant le *si*. — Ici, pas de coups de langue à la trompette. — Pour ces notes brèves, le timbalier ne doit pas frapper avec le poignet, mais avec le bras raidi, afin que les notes ressortent davantage. — Ici, les violoncellistes, donnez du son ; ici, n'en donnez pas. — Les contrebassistes ne doivent pas, en cet endroit, mettre leur archet trop tôt sur la corde, c'est-à-dire avant l'attaque de la note, on entend ce petit frottement. — Ici (dans l'ouverture de *Freischütz*), les violons doivent attaquer le premier *ut* en levant, afin que le second soit plus marqué en tirant. — Ici (dans la *Symphonie héroïque*), la deuxième et la troisième double croche du *crescendo* doivent avoir la même sonorité, et qu'on n'entende pas *là la* d'un côté et *la là* de l'autre. — Une fois que les seconds violons, au nombre de dix ou douze, jouaient seuls, derrière lui, un passage avec la pointe de l'archet, il en admonesta un qui avait avancé son archet au milieu de la corde, ce dont son oreille l'avait averti ; une autre fois, après qu'on eût joué les trois premières

lignes d'une symphonie, il s'aperçut que le timbalier avait changé ses baguettes, ce qui était vrai, l'artiste ayant voulu essayer des baguettes neuves. »

*
* *

Chrétien Urhan. — C'est lui qui m'a donné la main pour me conduire au Conservatoire et me faire recevoir élève ; c'était en... en..., voilà, c'est si loin que je ne me le rappelle plus.

Les liseurs sérieux ont pu voir quelques pages sympathiques que M. A. de Pontmartin a mises dans ses *Souvenirs d'un vieux mélomane*, à propos de Chrétien Urhan. C'est écrit avec le charme que sait mettre l'illustre écrivain dans tout ce qui sort de sa plume. Il y a cependant quelques inexactitudes biographiques, et mon ami Alexandre Legentil (1), qui a été très lié avec M. Urhan, n'a pas manqué de me les faire apercevoir.

M. Urhan est né vers 1788, non à Einsiedeln, comme le dit M. de Pontmartin, mais à Montjoie, près d'Aix-la-Chapelle ; au reste, il n'a jamais été en Suisse, et le roman musical qu'y fait passer M. de Pontmartin est de pure invention. De plus, en 1842, époque à laquelle a lieu cette mystérieuse audition de Jenny Lind à l'Opéra, M. Urhan était attaché à ce théâtre depuis vingt ans.

M. de Pontmartin dit que M. Urhan avait dix-huit

(1) A. Legentil est le traducteur des notes biographiques sur Beethoven, de Wegeler et Ries.

ans quand il entendit pour la première fois Jenny Lind ; c'était donc en 1806. Or, admettons que Jenny Lind n'ait eu que quinze ans alors, il se trouverait qu'à son audition à l'Opéra, sous la direction Léon Pillet (1842), elle aurait joui de cinquante-et-un ans passés : c'eût été un peu tard pour une audition de jeune première.

M. Urhan était, durant sa maladie (une maladie nerveuse), chez les frères de Saint-Jean, où j'ai été le voir plusieurs fois ; il me demandait, dans des moments où il souffrait moins, de lui chanter des morceaux qu'il me désignait, et qu'il m'accompagnait sur la guitare (le piano l'affectait déjà trop). Les derniers quinze jours (sa tête faiblissait beaucoup alors), il se fit porter chez son barbier, à Belleville, et c'est là qu'il mourut le 2 novembre 1845.

ROSSINI.

Rossini aimait la bonne chère, on l'a dit bien souvent : quand il dînait chez Rothschild, il entrait d'abord à la cuisine, pour faire un bout de conversation avec son ami le chef ; il lui demandait la carte, même une petite dissertation sur les plats, remarquables par leur délicatesse, qui devaient paraître, et pour lesquels il fallait se réserver.

On discutait ces questions avec un sérieux et une attention des plus grandes, après quoi Rossini montait pour présenter ses hommages à la famille du riche banquier.

Mme Alboni m'a affirmé que le maître avait composé un morceau de musique pour le chef de Rothschild, avec sa dédicace.

*
* *

Rossini venait de mourir à sa propriété de Passy; Auber, apprenant ce triste événement, alla présenter ses compliments de condoléance à Mme Rossini. Celle-ci, tout en pleurs, lui dit : Oh! vous allez le voir, il est beau, il est beau!

Auber répondit : Eh bien ! non, madame Rossini, tenez, j'aime mieux garder son souvenir tel que je l'ai connu.

Alors Mme Rossini, dont les larmoiements s'arrêtèrent subitement : « Dites donc, vous, monsieur Auber, vous vivrez cent ans, car les émotions n'abrégeront pas votre existence. »

Le buste de Rossini était exposé dans la montre du magasin Flaxland. Deux cochers entrent pour demander de la monnaie. En sortant, l'un d'eux de dire : Quel est donc *le portrait* de cet homme-là ?

Un employé répond : C'est Rossini.

— Ah ! oui, celui qui a voulu assassiner l'Empereur ! (Orsini.)

J'ai entendu une dame anglaise demander l'adresse de Rossini, et *quel est son terme* (son prix) *pour des leçons de solfège?*

*
* *

Rossini avait fait mettre une petite lyre sur sa

porte d'entrée à Passy (on peut l'y voir encore). Un jour, en passant devant l'habitation de M. de Lamartine, un ami qui accompagnait le maître lui fit remarquer que Lamartine avait aussi une lyre sur sa porte. Et Rossini de répondre : « Il aurait pu mettre une *tire-lire* (1). »

RICHARD WAGNER.

Richard Wagner se trouvant (jeune alors) à Paris, au moment des premières représentations de la *Favorite*, de Donizetti, fit l'arrangement ou la réduction au piano de cette partition. A cette époque, son nom fut bien gravé sur le titre, mais en caractères minuscules.

Après les représentations du *Tannhäuser*, l'éditeur, faisant une nouvelle édition de la *Favorite*, eut soin de mettre le nom de l'arrangeur Richard Wagner en caractères plus voyants.

A cette époque, une abonnée du magasin Flaxland entre furieuse avec la *Favorite* sous le bras :

« Tenez, monsieur, je vous la rapporte, cette partition; depuis qu'elle est arrangée par Richard Wagner, on n'y comprend plus rien du tout. »

Je dînais avec Richard Wagner chez mon ami Flaxland, l'ancien éditeur de musique. On servit du poisson à la sauce blanche. La maîtresse de la mai-

(1) M. de Lamartine, dans les dernières années de sa vie, était gêné d'argent et s'était fait lui-même l'éditeur de ses œuvres.

son, s'apercevant de l'absence totale de câpres, en fait demander à la cuisinière, qui répond qu'elle les a oubliées. Sur quoi Richard Wagner observe *que la cuissinière n'est pas capricieuse.*

AUBER CHEZ LUI.

Il y était fort souvent, chez lui, et recevait de préférence le matin, de très grand matin.

Auber se couchait tard et se levait de bonne heure ; il m'a dit plus d'une fois que son sommeil ne dépassait jamais trois heures. Comme les insomnies l'ennuyaient, il se levait et se mettait à travailler. On a parfois cité les somnolences d'Auber au théâtre et même dans les examens au Conservatoire, mais ce n'étaient jamais des absences complètes : on aurait dit que l'esprit veillait, tandis que le corps fatigué s'abandonnait au sommeil. Une élève finissait son air, le maître semblait n'en avoir rien entendu ; mais, au moment d'inscrire sa note, il disait : « elle a barboté ses vocalises, » ou : « jolie voix, un peu faible. » Il était rare qu'un mot ne prouvât son attention.

Chez lui, Auber avait toujours la plume à la main ou les doigts sur le piano ; il lisait fort peu, sa bibliothèque était à peu près nulle. Dans les dernières années, l'âge ayant un peu ralenti son ardeur pour le travail, il n'était pas fâché qu'on vînt le déranger, et se plaisait tout particulièrement dans la société des femmes. A quatre heures, il allait au Bois ; mais,

depuis plusieurs années, il ne conduisait plus, s'en remettant à John, un cocher anglais qu'il a eu pendant plus de trente ans, qui levait le coude, mais qui conduisait fort bien, alors même qu'il ne pouvait pas se tenir sur ses jambes.

Au retour du Bois, Auber, descendu de voiture dans la cour, ne manquait jamais de caresser ses chevaux, leur passant la main sur l'échine ou le poitrail, prétendant que cela leur faisait plaisir et que, s'il négligeait de le faire, ils ne seraient pas contents.

Un soir de fête nationale, où l'on avait *marseillaisé* toute la nuit dans les rues de Paris, la vieille Sophie, femme de charge et l'*aînée* d'Auber, lui dit le lendemain qu'elle n'avait pu fermer l'œil et qu'elle préférait encore *le bruit* qu'il faisait lui-même... (c'était lorsque le maître composait la nuit au piano); cette appréciation de sa femme de charge plaisait beaucoup à Auber; il la racontait volontiers et toujours en riant de tout son cœur.

Un jour, il avait emporté un jeune platane, à l'état d'arbuste, du jardin de Mme Cinti-Damoreau ; il le planta dans sa cour, rue Saint-Georges, 24. Contre toutes les prévisions, le platane grandit et devint un arbre, que j'avais devant mes fenêtres, et sur lequel les pierrots venaient se raconter leurs espiègleries, dès qu'il y avait un rayon de soleil. Auber était très fier de son platane et m'a répété plus de dix fois son origine. Après la mort de l'illustre compositeur et durant une de mes vacances,

un architecte, voulant faire du zèle, le fit abattre, au grand regret du nouveau propriétaire, M. le docteur Piogey, à qui je racontai l'histoire du platane.

Je viens de nommer M. Piogey, dont les collections de tableaux et d'éventails ont quelque réputation ; dans sa salle à manger, on voit un beau portrait en pied de Marie Roze, dans son costume du *Premier jour de bonheur ;* la cantatrice en avait fait cadeau à Auber, et on le voyait au-dessus de la cheminée de la salle à manger. A la mort d'Auber, ses héritiers, ou plutôt ses héritières, deux belles-sœurs, firent vendre tout le mobilier du maître. Il est assez curieux que ce portrait de Marie Roze, après avoir sans doute passé par diverses mains, soit venu reprendre sa place à l'ancien hôtel Auber, qui d'ailleurs n'a pas subi de changement depuis la mort de son ancien propriétaire, si ce n'est qu'on l'a repeint avec plus de soin qu'auparavant, et que des tableaux ont pris la place des gravures.

Auber avait huit personnes à son service, et malgré cela il était médiocrement servi : un soir, il recevait plusieurs cantatrices à dîner, et le repas fut trouvé fort bon, j'étais des convives. Une fois sorti de table, Auber se mit au piano et accompagna divers morceaux à ces dames ; l'une d'elles eut soif. Le maître sonna pour demander un verre d'eau sucrée. Mais personne ne vint : la femme de charge s'était couchée, la cuisinière avait fait de même, le valet de chambre était sorti se promener..., bref, personne ne répondit à l'appel. Auber ne s'en fâcha

en aucune façon ; il nous dit tranquillement : « Allons prendre une glace chez Tortoni. »

De chez Tortoni, Auber se dirigea sur l'Opéra, (l'ancienne salle), où se donnait ce soir-là le bal annuel des artistes de l'Académie nationale de musique. Il était si parfaitement éveillé, bien qu'il fût près d'une heure du matin, que l'un de ses amis le vit gravir deux par deux les marches du grand escalier. Cet ami, n'y pouvant croire, s'élança à la poursuite de l'illustre maître, et, rendu au foyer, lui témoigna sa surprise doublée d'admiration : après minuit, répondit Auber, je retrouve toujours mes jambes de vingt ans.

Étant un soir dans les coulisses de l'Opéra, entouré d'un groupe de messieurs en habit noir, on lui remet une lettre qui commence par : *Mon cher collègue...* Il cherche la signature : *prince Poniatowski.* Il relit l'adresse : « c'est bien pour moi... mon cher collègue !... c'est bizarre ! Est-ce que je serais sénateur sans le savoir ? »

CHAPITRE II

INSTRUMENTS DE MUSIQUE — INSTRUMENTISTES — FACTEURS D'INSTRUMENTS

LA LYRE.

On ne joue plus guère de la lyre ; c'est plutôt la guitare qui essaie de se remettre à flot depuis quelques années ; elle aura de la peine à y arriver. Des jeunes filles, ayant entendu jouer à M. Van Bosch sa curieuse *Retraite*, se sont imaginées que la guitare s'apprenait en quelques leçons... Quelle lourde erreur ! Je n'en dirai cependant point de mal, en ayant joué dans ma belle jeunesse.

Sous le Directoire, la guitare était redevenue à la mode (pour les personnes qui ne pouvaient pas se payer des harpes) ; mais alors, et de même sous le premier Empire, la mode était d'imiter les Grecs en tout, si bien qu'on donnait aux guitares la forme des lyres ; le musée du Conservatoire possède la lyre du célèbre chanteur Garat, montée en guitare.

Enfin, pour en revenir à la lyre, dont je n'ai pas

encore dit grand'chose, voici sur son origine une citation tirée de : *Les Images ou tableaux de la plate peinture de Philostrate Lemnien, sophiste grec, mis en français par Blaise de Vigénère*, 1578.

La lyre fut translatée au ciel en l'honneur de Mercure, qui l'avait composée sur le patron d'une tortue, des cornes des bœufs d'Apollon, et la monta de sept cordes, autant qu'il y avait d'Atlantides (1).

Le Nil s'étant retiré par son canal ordinaire, laissa à sec, entre autres choses, une tortue, laquelle après s'être pourrie, et ses boyaux étendus dans l'écaille, ayant été poussée du pied par Mercure, rendit un son, à l'imitation duquel il inventa depuis la lyre, dont il fit présent à Apollon, qui l'avait surpris tandis qu'il lui détournait ses bœufs. Pour se rappointer envers lui de ce larcin, il lui permit de publier que c'était lui-même qui l'avait inventée.

Une vraie canaille, cet Apollon !

Voulant cependant avoir l'air de faire assaut de générosité avec Mercure (le véritable inventeur de la lyre), « Apollon lui donna une verge, laquelle Mercure s'en allant en Arcadie, il jeta au milieu de deux serpents qui semblaient se combattre l'un l'autre, et les départit ainsi ; en souvenir de quoi il porta toujours depuis cette verge entortillée de deux serpents, comme pour une marque de symbole de paix, que l'on appelle le caducée. »

LES INSTRUMENTS AU XVe SIÈCLE.

Un article des comptes de la fabrique à Auxerre

(1) Filles d'Atlas, dont était *Maïa*, la mère de Mercure.

(1454) donne une idée de la musique et des instruments de ce temps-là : « Adjugé 28 sols à Perrenet Gontier, bâtonnier de la Confrérie, pour le salaire des ménestrels qui ont corné et chalemellé devant le corps de N.-S. durant la procession. »

Il n'y avait point alors de musique dans les églises ; elle ne s'est introduite à l'église d'Auxerre que sous le célèbre Jacques Amyot, qui en avait apporté le goût d'Italie. De son temps parut le premier *serpent*, inventé par Edme Guillaume, chanoine demi-prébendé (1).

(Amanton, de l'Académie de Dijon.)

LUTH.

Je possède un petit in-4° de 112 pages, intitulé : *Discours non plus mélancoliques que divers, de choses mêmement qui appartiennent à notre France.*

(1) Il ne faut pas croire que les instruments étaient bornés alors aux deux dont il est question dans ce passage, la cornemuse et le chalumeau ; plus d'un siècle auparavant on connaissait déjà la vielle, le rebec, la guiterne, le leuleut (espèce de luth), la marache (inconnu), le micanon ou migamon cité par Guillaume Machault, la cistole instrument qui se pinçait comme la guitare ou plutôt comme la cithare, le psaltérion instrument triangulaire à cordes pincées, le tambour, les naquaires (toutes petites cimbales), la trompe, les orgues, le flageollet, les chevrettes (musettes), les doucines (famille des bassons), les tymbales, le timbre, la flûte, le cornet d'Allemagne (cornet à bouquin), la fistule (flûte de Pan), la pipe (sifflet), la buisine (buccine, conque marine), le monocorde, etc.

Le tambour n'a été connu en France que le 3 août 1347, jour où Édouard II entra dans Calais, après onze mois et quelques jours de siège.

Et à la fin *La manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes. A Poitiers, de l'imprimerie d'Enguilbert de Marne*, 1556.

D'après la dernière édition des *Anonymes de Barbier*, ce volume serait de *Jacques Pelletier* et *Élie Vinet*. Charles Nodier l'attribue à Bonaventure Desperiers, mais cela paraît controuvé.

Je vais reproduire en entier le traité du luth et de la guitare, curiosité qui en vaut la peine, ne serait-ce que pour sa rareté ; je préviens même d'avance les plus enragés bibliophiles que l'orthographe de certains mots ne sera pas conservée ; c'est déjà suffisamment inintelligible comme cela.

La manière d'entoucher les lucs (*luths*) *et guiternes* (*guitares*).

« Il y a diverses sortes d'instruments de musique, desquels les uns sont à flûtes, les autres à cordes. A flûtes, comme la trompette et les orgues ; à cordes, comme l'épinette et le luth. Des cordes, les unes se font de métaux, comme de fer et de laiton ; les autres, de boyaux. On les faisait premièrement de nerfs, dont nous voyons que les anciens auteurs grecs et latins appellent souvent *nerfs* les cordes de leurs lyres et cythares ; mais on a finalement apprins à les faire de boyaux de brebis et d'autres animaux ; que si vous me demandiez en quel temps, je ne saurais vous le dire pour cette heure, car il ne me souvient en avoir lu aucune mention, fors une épigramme grecque, et si ne sais par qui a été faite

ladite épigramme, ni combien il peut avoir qu'elle a été faite.

Les instruments dont nous usons (en ce pays) de ces cordes de tripes sont la vielle, le rébec, la viole, le luth et la guitare, desquels les trois premiers ne sont que pour chanter et jouer une partie, mais la guitare en peut jouer seule quatre qui est presque toute la musique du monde (1) et davantage pour autant que notre luth à six et sept cordes, là où la guitare n'en a que quatre pour sept, six pour onze et sept pour treize, à cause que l'on met deux cordes pour une partout (2), fors au son le plus haut, qu'ils appellent la *chanterelle*, là où je ne vis jamais qu'une seule corde.

Ainsi demeure la vielle pour les aveugles, le rébec et viole pour les ménétriers, le luth et la guitare pour les musiciens, et mêmement le luth, pour sa plus grande perfection, duquel en mes premiers ans nous usions plus que de la guitare. Mais depuis douze ou quinze ans en ça, tout notre monde s'est mis à guitarer, le luth presque mis en oubli, pour être en la guitare je ne sais quelle musique, et icelle beaucoup plus aisée que celle-là du luth, comme vous disent les Grecs :

> Les choses tant plus que sont belles,
> Plus à les avoir coûtent-elles.

(1) L'auteur veut dire sans doute que la guitare peut faire des accords de quatre notes. En réalité il n'existait pas d'accords de quatre notes en 1556.

(2) Les luths étaient montés de cordes doubles, appelées *chœur*.

En manière que trouverez aujourd'hui plus de guiterneurs (guitaristes) en France qu'en Espagne. Or, je me suis autrefois mis à chercher si cette guitare n'avait point eu de nom et d'usage en la Grèce et l'Italie anciennement, mais je n'en ai encore rien pu savoir que je voulusse assurer. Je vous dirai seulement qu'elle ressemble fort au tétracorde de Mercure (tétracorde signifie un instrument de quatre cordes), duquel parle Boèce au premier livre de la musique. Et quant au nom, je sais qu'il y a des gens qui l'appellent *guiterre* et quelques-uns *quinterne*, je ne sais pour quelle raison ; mais moi, ainsi qu'on me l'a premièrement nommée, et que maître Pierre l'appelle en sa grande fièvre, répondant à propos à son fâcheux de drapier, qui ne voulait croire que vessies fussent lanternes :

Sus tôt la reine des guiternes,
A coup que me soit approchée,
Je sais bien qu'elle est accouchée
De vingt et quatre guiternaux.

J'ai vu homme, qui l'ayant vu nommer *gitarra* aux Espagnols, m'a voulu faire croire que c'était la *cithara* des anciens Grecs ; mais la figure de la cithara, qu'on nous donne de saint Jérôme, est moult diverse de celle-ci. Le luth aussi n'est aisé à reconnaître, qu'il ait été pris des anciens : combien que celui qui m'a tenu ce propos de la *cithara* m'ait aussi prié de croire que luth est fait de *lyra*, lequel nom de *lyra* ne se doit prononcer comme nous fai-

sons communément *lira*, mais *lura*, et que nous ayons dit autrefois *lure*, puis *lur*, et finablement *luc*, et *lut* aussi, mais cela depuis qu'avons plus été studieux du langage d'Italie que du nôtre propre. Car nos pères nous ont apprins à dire *luc*, non *lut*, témoin le petit mot de gueule des bons compagnons, qui disent que mademoiselle sait fort bien jouer du ɔnɪ renversé. Autres y a qui disent que luc vient du grec *chelys* ou *chelus :* mais laissons là et la lyre, et la chele, et la cithare, puisqu'elles sont si fort inconnues à nous, et n'en laissons pourtant de musique à notre belle et gente mode gauloise. Pour laquelle chose faire avec plus de plaisir je veux ici, pour la révérence que je dois à la musique, comme science entièrement divine, et pour l'amour que je porte aux musiciens, enseigner à ceux qui n'ont loisir de s'arrêter à la philosophie, comment ils pourront perfectement bien asseoir les touches sur le luth et guitare, en quoi je vois tous les jours de grandes fautes. J'ai mille fois eu honte de voir que la faute, qui venait des touches qui n'étaient où elles devaient, faisait rougir, voir des plus experts joueurs de luth et guitare, et des apprentis peu avancés. Combien et quantefois en ai-je vu qui étaient les plus empressés du monde à avoir raison de leur instrument, qui n'était rebelle que de celle part? Mais disons.

Il faut donc premièrement entendre, que notre musique de France, d'Italie, d'Espagne et d'autres nos voisins, est de la façon approuvée de Platon, en

sa *République*, c'est-à-dire que tout ce que nous chantons est de tons et demi-tons, comme voyez en notre *ut re mi fa sol la* (1), chose fort propre et bien trouvée pour cette affaire, quiconque soit l'inventeur depuis mille ans en ça. Ces syllabes-là, prises (ce me dit-on), de l'hymne *Ut queant laxis resonare fibris, mira gestorum, famuli tuorum, solve pollutti Labii reatum, etc.*, me nommait *voix* mon maître en chanterie, mais nous les pourrons aussi bien appeler *sons ;* y a cinq entre-deux, que les Latins nomment intervalles, comme entre les doigts de la main n'y a que quatre intervalles, qui est un de moins que le nombre des doigts qui sont cinq. *Ut* donc est un son, *re* un autre, *mi* un autre, et le troisième, *fa*, le quatrième, etc. *Re* est plus haut que *ut*, et l'intervalle, distance ou différence de l'un à l'autre s'appelle un *ton.*

6 — la
<ton
5 — sol
<ton
4 — fa
<demi-ton
3 — mi
<ton
2 — re
<ton
1 — ut

Entre *ut* et *re*, *re* et *mi* semblablement y a un ton, entre *fa* et *sol*, *sol* et *la* un autre, ce qui fera

1) Le *si* n'était pas encore inventé.

le nombre de quatre tons entiers, au milieu desquels (entre *mi* et *fa*) y a un demi-ton. Voilà quatre tons et demi que comprennent les cinq intervalles des six *voix ut re mi fa sol la*.

Ces six voix ici, ainsi que se trouvent avec leurs dits intervalles plusieurs fois mises et reprises en notre gamme ; ainsi font-elles aux instruments musicaux, et plus aisément au luth et guitare qu'en la harpe et quelques autres. Pour cette aisance donc et perfection, le luth et la guitare ont le col (le col, le manche, la poignée, l'appelle-t-on), divisé tout en demi-tons par des cordes qui ceinturent ledit col, comme si elles étaient là pour le serrer et engarder de fendre, lesquelles on appelle *touches*, parce que, quand vous jouez de l'instrument, la corde, que vous battez de la main droite, vous la touchez de la gauche sur quelqu'une desdites cordes, et selon lesdites touches se font divers sons.

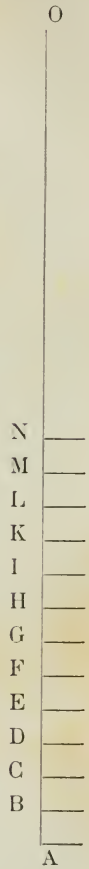
A ces touches, ici on a donné de jolis noms en notre Gaule, c'est A B C D E F G H I K L M N, qui font en somme treize sons, faits et comprins en douze intervalles, lesquels intervalles font tous demi-tons. Il est vrai que communément on ne passe point l'I. Ce sont donc ces demi-tons que voulons ici enseigner à nos Français à bien pousser en l'instrument, c'est-à-dire à bien diviser le col du luth et guitare, pour avoir là ces demi-tons, tels qu'il faut pour la musique, ce que peu de gens savent faire.

Pour ceci faire donc, il faut que tu aies une table fort bien planée et polie, de bois propre à pour-

traire, comme il se trouve du noyer, cormier, poirier, érable et d'autre sorte ; et sur ladite table, par l'aide d'une fort juste règle, tirer une ligne droite de la longueur de la corde du milieu de l'instrument. La longueur de ladite corde tu la pourras prendre par le compas, si tu en as un, qui puisse s'ouvrir d'un chevalet à l'autre, ou par la règle même, qui t'aura servi à faire ladite ligne, si tu mets un bout d'icelle sur le milieu du chevalet, et l'étends tout le long de ladite corde du milieu, et marques de l'ongle le point où elle viendra se reposer sur l'autre chevalet, qu'aucuns (que quelques-uns) appellent le battant, d'autres le *sillet*.

Ainsi aura prins la longueur de la corde de ton instrument, et la transporteras sur la susdite. Et prenons le cas que tu eusses fait une trop longue ligne, mais qu'en la longueur de ladite corde couchée par la règle en ladite ligne, sont comme celle-ci AO (il nous faut ainsi faire pour plus facilement dire ce que nous voulons enseigner), tu feras des petits points de reconnaissance, un au bout ou est A, et un autre là où est O : puis diviseras icelle ligne AO par la moitié, et feras un point au milieu, comme là où est N ; après tu partiras (diviseras) ladite ligne AO en neuf parties égales avec le compas, qui se fait aisément en cette sorte : divise la première en trois, puis l'une de ces trois en autres trois parts, tu auras ainsi la neuvième partie de la ligne AO, laquelle neuvième tu coucheras auprès d'A, mettant un pied du compas sur le point d'A, et de l'autre

pied faisant un autre point où tu mettras C, et tu auras ainsi un ton entier, et le premier de l'instrument ; après lequel en mettras encore un autre, en divisant la corde CO en neuf parties, comme as fait AO, et mettant une de ces neuvièmes auprès de C, comme est CE ; lequel espace CE est moindre que le premier AC, à cause qu'il est neuvième partie de ligne CO, et AC neuvième de la ligne AO, laquelle est plus grande que CO. Mets encore un ton au-dessus E, comme as fait les autres, divisant la ligne EO en neuf parts, et couchant une de ces neuvièmes auprès d'E, comme tu vois EG. Tu as en cette sorte trois tons l'un auprès et après l'autre : lequel peut-être, avec un demi-ton davantage, seront assez pour ton instrument. Ajoute donc ce demi-ton premièrement, puis tu partiras (diviseras) tes trois tons en demis en cette manière : prends la troisième partie de la ligne AO, et la couche d'A vers O, elle viendra cheoir au point de H. Te voilà un demi-ton de G à H, et par ainsi as maintenant trois tons et demi pour ton instrument, qui te feront sept demi-tons entre huit tons. Il ne reste qu'à diviser les trois tons premièrement mis, pour laquelle chose faire commenceras au plus haut et tiers, qui est EG de cette sorte : divise la ligne AO en quatre parts, et marque une quarte



partie du point A vers O, elle viendra tomber entre E et G au point de F, et te feras deux tons FE et FG. Après, pour avoir les demi-tons de CE, divise la ligne de FO en huit parts égales, savoir est premièrement en deux moitiés, puis l'une de ces moitiés en deux autres moitiés, et finalement l'une de ces secondes moitiés en deux autres moitiés, et l'une de celles-ci fera la huitième partie de la ligne EO, laquelle huitième partie (qui vaut un ton) tu coucheras devant F, mettant l'une jambe du compas sur le point de F et étendant l'autre vers A, lequel tombera entre CE, et divisant l'espace CE au point de D, te fera deux demi-tons DC et DB. Le semblable te faut faire pour partir (diviser) AC, c'est qu'il te faut diviser la ligne DO en huit parties comme as fait FO, et coucher une huitième devant D, du point de D devers A, comme te montre DB. Tu as donc (comme nous avons déjà dit) sept demi-tons, lesquels, s'ils ne te suffisent, il t'en faut mettre davantage au-dessus de H vers O ; et prenons le cas qu'il faille accomplir la moitié de la corde, il faut donc diviser la ligne HO comme faisons premièrement AO, CO, EO, GO en neuf parties, et mettre une neuvième audessus de H comme est HK ; puis partir KO de même sorte, et mettre au-dessus de K une de ces neuvièmes, comme est KM, et tu auras par ce moyen deux tons, l'un de H à K et l'autre de K à M, lesquels tu diviseras en demis par tel moyen qu'as fait les deux près de A, en cette sorte : divise la ligne NO en huit parties égales, et mets dessous N

une de ces huitièmes comme est NL, par cet L est KM divisé en deux demi-tons; divise aussi LO en huit parts, et mets une huitième dessous L comme est LI, tu auras HK divisé en demi-tons par cet I là. Or, ce qui reste de M à N est un demi-ton, par quoi tu as la ligne AN divisée en douze parties, qui sont toutes demi-tons, ce qui est plus que je ne vis jamais en nos luths.

Toutefois ceux qui voudraient passer encore plus avant, il faudrait faire de la ligne NO tout ainsi qu'as fait de toute la ligne AO, c'est-à-dire diviser premièrement ladite ligne NO par moitié, puis y mettre trois tons au-dessus de N, et le reste comme devant. Cette ligne AO ainsi divisée comme nous avons montré jusqu'ici, il te faut le compas étendre du point d'A jusqu'au point de B, et transporter cet espace sur le manche de ton luth ou guitare, mettant un des pieds de ton compas au chevalet qui est au bout du manche, et l'autre pied l'étendant selon la corde du milieu de l'instrument vers la rose, et faire là un petit point, et toutefois si grand au beau milieu que toujours apparaisse. Là est la place de B en ton instrument à tout jamais. Fais le semblable de C, de D et des autres points marqués en ladite ligne, transporte les tons avec le compas sur le manche de ton dit instrument, marque le tout de ces petits points ; après cela mets des touches partout sur lesdits points, ton luth, ta guitare ne te fâchera jamais par les touches, lesquelles pourras remettre en leur place quand bon te semblera, si

d'aventure elles se sont remuées en quelque sorte, ou si tu as toi-même été forcé de les remuer de leur place, comme quand aucune fois (parfois) on rencontre des cordes fausses.

Que si quelqu'un me disait qu'en ce compassement il y a quelque faute, à cause que les cordes et la table de dessous icelles ne sont du tout de pareille longueur, je lui réponds que la faute qui peut y être est si petite que l'oreille ne la pourrait sentir.

Voilà comment, selon l'ordonnance des Pythagoriciens, devons marquer les tons et demi-tons sur nos instruments, et serait fort bon que ceux qui font lesdits instruments ordonnassent ainsi, et marquassent un chacun instrument; mais ils ne savent cette manière, ni, quand la sauraient, ne voudraient prendre cette peine, comme je me doute; ainsi se contentent du jugement de leur oreille, qu'ils ont la plupart mal curée et malsaine, leur suffisant qu'ils se puissent défaire de leur ouvrage tellement quellement appointé.

Toutefois je suis assuré que si une fois ils avaient compris cet art et appris ce chemin de bien faire, qu'ils n'y trouveraient grand'peine, et seraient bien marris de vendre instrument qui ne fut ainsi accoutré. Davantage le compassement d'un instrument peut servir à plusieurs qui seront de même grandeur, et pour cette raison se garder en la boutique à jamais. Mais je ferai bien davantage pour les plus empressés, délicats et paresseux : j'obtiendrai de ce grand musicien Aristoxène une dispense contre

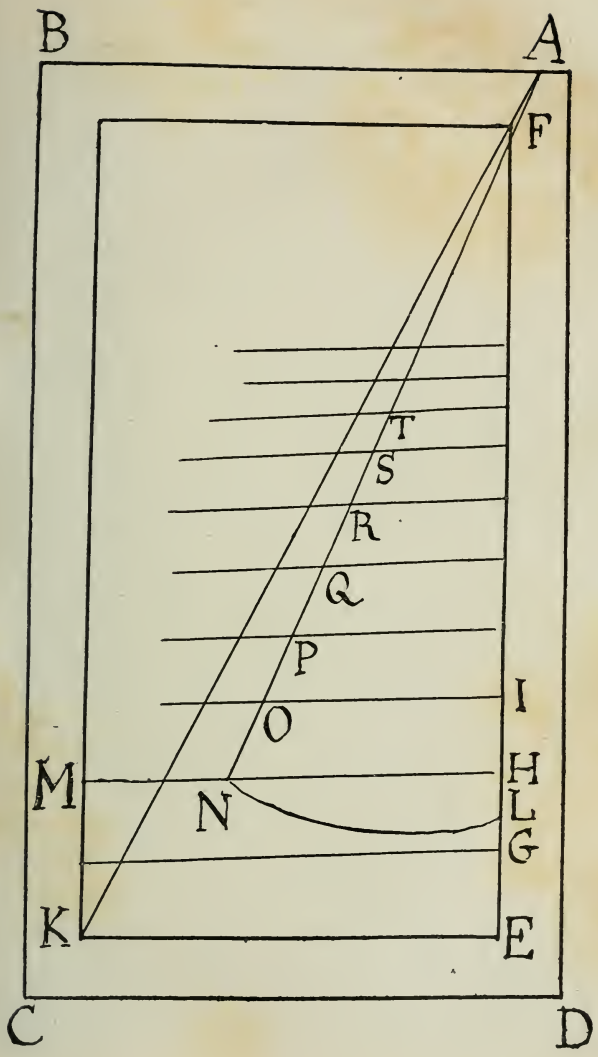
les tant subtiles et raisonnantes raisons de Pythagore et les siens, et ferons un petit portrait sur un banc, sur un coffre, et mieux sur quelque table de bois, qui sera beaucoup plus juste, et nous servira beaucoup mieux et plus promptement, à tout jamais, que nos tant mal assurées oreilles, à mettre les touches à tous luths et guitares du monde, de quelque grandeur qu'ils soient.

Aies-moi donc une table carrée, de tel bois et ainsi parée qu'avons dit devant, assez épaisse, afin qu'elle ne se jette facilement, longue un peu plus que la corde du plus long luth qu'on fasse et large la moitié de cela pour le moins, et me tire le long d'icelle à un doigt ou deux du bord, avec la pointe de ton coutelet, une ligne, la plus prime que pourras, pourvu qu'elle se puisse voir aisément, mais tu m'entendras mieux avec une figure.

Prends donc le cas que ton bois soit ABCD (*fig.* p. 117), tu tireras dessus une ligne, comme EF à deux doigts du bout AB, qui ne viendra du tout jusques aux deux bouts AD et BC, ainsi n'en approcheras plus que de deux ou trois doigts; fais deux petits points aux deux bouts d'icelle, et comme as vu devant, qu'avons poussé les trois premiers tons sur la ligne AO, divise cet EF en neuf parties égales, et couche une de ces neuvièmes de E vers F, ainsi que tu vois EG, divise pareillement la ligne GF en autres neuf parties, et mettant le pied du compas sur le point de G, étendant l'autre vers F, fais le second ton GH. Parti (divise) de rechef HF en neuf parties et

tu auras le tiers de ton HI. Divise IF aussi en neuf parties égales, et finablement toute ladite ligne en cette sorte, jusqu'à en rester auprès de F si peu qu'il ne se fasse guitare, si petite qui n'ait la corde deux fois aussi grande pour le moins que ce reste là. Tu auras par ce moyen sur ladite ligne grand nombre de tons tous entiers, et ce fait revient à AE, et par son point (c'est un bout de ladite ligne) tire une ligne à angle droit, qu'on dit autrement carré, comme tu vois EK qui demeurera à un doigt du bord CD. Tire semblablement par tous les points de tes tons GHI, et les autres plus hauts, lignes à pareil angle qu'as fait EK (elles seront par tel art parallèles à ladite EK) aussi longues que EK si tu veux, mais qui viennent pour le moins jusqu'au diamètre FK, et tu auras un instrument qui te servira à tout jamais à mettre et marquer les tons sur les instruments musicaux susdits, et voici comment :

Tu as fait la ligne EF de deux ou trois pieds de long, mais tu as une guitare que tu veux entoucher, devant ou après être garnie de cordes (toutefois les touches se mettraient plus aisément les premières), qui n'a pas un pied et demi de corde, prends ta règle et la couche sur sa ligne par le milieu de ladite guitare, d'un chevalet à l'autre. Prends ainsi le plus justement que pourras la distance de l'un à l'autre touchant d'un bout de la ligne de ladite règle le chevalet du manche, et de l'autre bout, si la règle passe outre, là où elle viendra à toucher le chevalet du fond, marquant d'un petit point d'encre ou de



7.

quelque autre couleur, puis transporte ta règle sur ton tracé, le point qu'as fait en icelle sur le point F et le bout qui touchait le chevalet étendu vers E. Que si lors ce bout de la règle venait à tomber justement sur une des parallèles qui sortent tons, de travers de ladite E F, il ne resterait qu'à prendre les tons en ladite règle pour les transporter sur ta guitare : mais cela ne se rencontrera de cent fois l'une, sinon que quand tu as fait ta guitare, avant que coller le grand chevalet, tu aies pris la mesure de la corde sur la ligne E F qui se pourra faire qui voudra aisément. Que le bout donc de la règle vienne cheoir entre deux parallèles, comme tu vois ici F L, il te faut en tel cas mener le bout de ta règle vers C B, en mode de compas, tant qu'il vienne cheoir en celle ligne des parallèles qui était la plus près au-dessus de lui, comme tu vois F L être venu rencontrer la parallèle H M au point de N. Adonc te faut très bien asseoir ladite règle, tant qu'à ce bout ici que du point d'en haut, puis voir où les cinq ou six parallèles prochaines dudit bout N touchent à ladite règle, et en la ligne d'icelle marquer d'encre ou de quelque autre chose les susdits tons (il serait bon avoir à ceci une règle proprement avalée (planée) d'un côté). Comme tu vois ici O P Q R S T, et ceci fait, transporter ladite règle sur ta guitare, là où tu l'avais premièrement mesurée, et par le milieu du manche d'icelle, faire des points où viendront à à cheoir les marques desdits tons, comme a été dit devant, et par ce moyen auras les tons entiers requis

pour ta guitare, qui seront quatre ou cinq, pour le plus qu'on y en met.

Ces tons mis et marqués et les touches posées (comme a été dit), tu mettras entre chacune d'elles une autre touche pour avoir les demi-tons, suivant l'autorité du susdit Aristoxène, et auras ainsi ta guitare si justement entouchée, qu'il n'y a si bonne oreille de Pythagoricien qui y puisse ouïr faute aucune.

Voilà ce que j'ai ici voulu dire de la manière de garnir de touches nos luths et guitares, que je voudrais que ceux qui font lesdits instruments voulussent entendre (s'ils ne savent mieux) et enrichir de cela leur marchandise, au grand plaisir et soulagement de ceux qui aiment cette musique.

Je sais bien qu'il y a une sorte de gens qu'on appelle mathématiciens (je n'entends ces beaux devins, ces gentils secrétaires d'aventures et fins trompeurs, auxquels l'empereur donne la hart, *Codice de maleficis et mathematicis*, car tels ne sont rien moins que mathématiciens et sont indignes de tel nom) qui ne croient légèrement, et demanderaient ici qu'assurasse mon fait par quelque raison de géométrie, mais cela le ferai ailleurs, s'il plaît à Dieu.

Je ne veux être ici trop long ni faire peur aux simples avec les rondelles, écus, piques, canons et pareilles armes, sans lesquelles personne n'ose sortir au pays de géométrie. « Il suffira pour cette heure que le sens qui comprend la musique trouve bon ce que j'ai dit. »

Une réflexion ressort de tout ce salmigondis pour la construction et surtout la division d'un col de luth ou de guitare, c'est que le chant aussi bien que la musique instrumentale devaient être en 1556 d'une faiblesse déplorable.

*
* *

Chanson de la guiterre.

(1579)

Guiterre, amiable soulas
Du travail de l'estude,
Chassant de l'esprit triste ou las
Toute sollicitude.
Pour le bien que fais et plaisir
Je chante ta louange,
Te mettre au ciel ayant désir,
De la mort je te venge.
Tu estois muette en un bois
Sur inutile souche,
Ores tu respons à ma voix
Quand ces cordes je touche.

Tu n'estois ès rustiques lieux
Que tronche vilageoyse,
Faite en guiterne, es-tu pas mieux
Cytadine et bourgeoyse ?
L'ouvrier remercier tu dois
Qui la forme te donne,
Aussi de ton maistre les doigts
Dont l'air en toy resonne.

Dedans ton harmonieux corps
Une vertu latente

Se mesle avecques les accords
Qui l'oreille contente ;
Et non l'oreille seulement,
Mais plus avant pénètre,
Coulant au cœur secrètement,
Joye ou dueil y peut mettre.

Touchée d'une docte main
Tu as telle puissance,
Qu'il n'est homme tant inhumain
Qu'il n'ayt resjouyssance.
Par toy le cœur passionné,
Par toy l'âme ravie,
Par toy tout dueil est destourné,
Par toy gaye est la vie.

Pourtant en toute région
Tu es chere tenue,
Et n'y a peuple ou nation
Où ne sois bien venue.
Tant que l'œil du monde luyra,
Florira la guiterre,
Et son harmonie remplira
Tous les coings de la terre.

LES TROMPETTES.

Voici le titre d'un tout petit, tout petit in-4° oblong, qu'on pourrait appeler un in-12 oblong si cette appellation était admise. Quoi qu'il en soit de ce format, grand comme la main, ce livre s'appelle : *Pièces de Trompettes et Timballes, à 2, 3 et 4 parties, 1er livre, par* M. Philidor l'aisné, *ordinaire de la musique de la chambre et chapelle du Roy.*

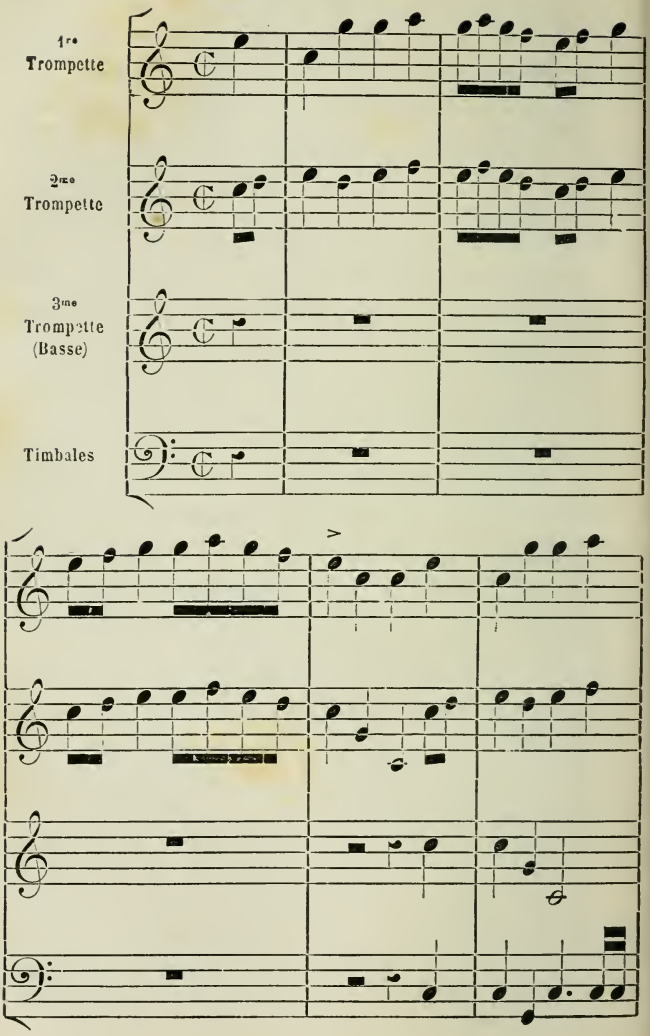
A Paris, par Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique. 1685.

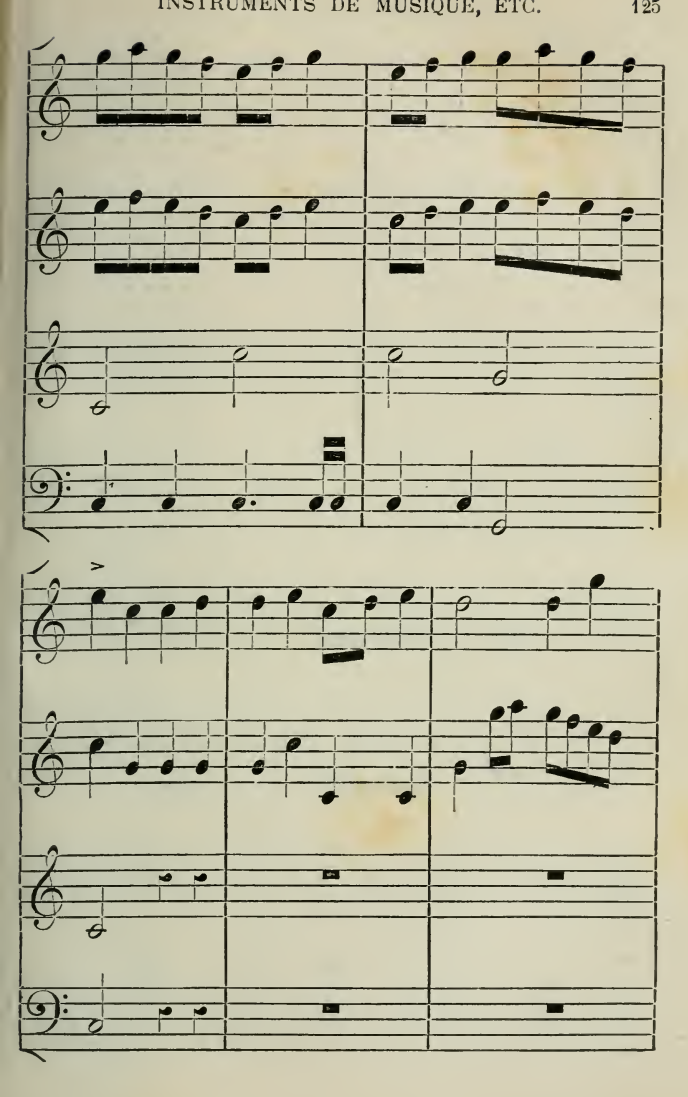
Ce recueil de pièces de trompettes n'est cité nulle part, quoiqu'il soit perceptible à l'œil nu, car il a 180 pages, et renferme les pièces suivantes :

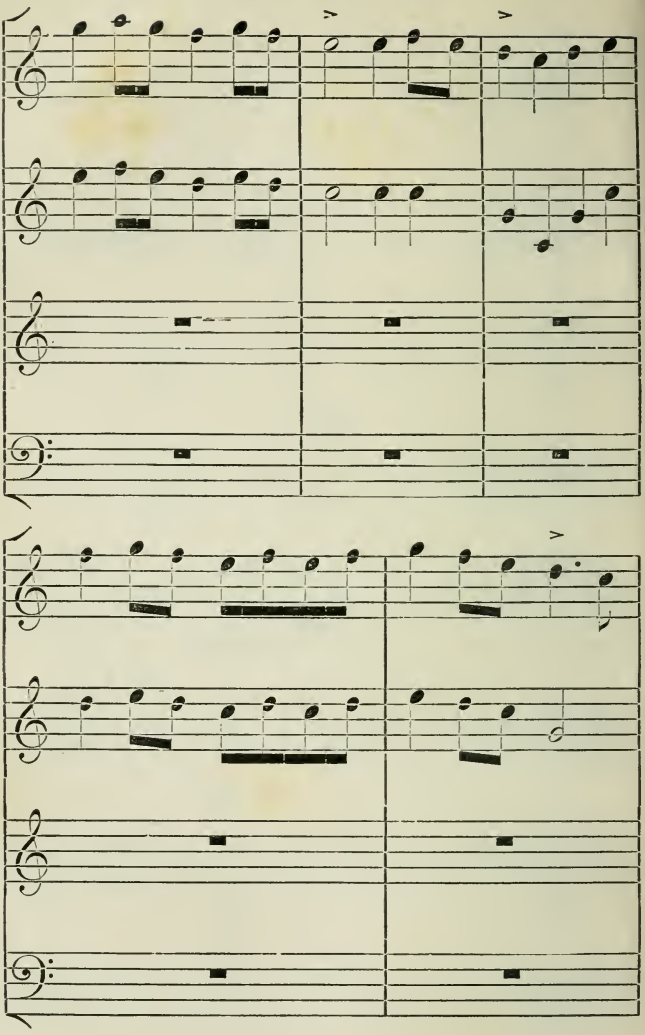
Menuet royal, à 4. — *La Livet*, à 2. — *La Bontemps*, à 3. — *Bruit de Guerre*, à 4. — *Menuet de l'Orangerie*, à 4. — *La petite Bourée*, à 4. — *Menuet des Jardins*, à 4. — *Marche pour les Trompettes*, à 4. — *Canon de Versailles*, à 5. — *Chaconne du Palais-Royal*, à 4. — *Marche pour les Trompettes seules*, à 4. — *Canon du Carrousel*, à 6. — *Le Reposoir de la Fête-Dieu*, à 5. — *Gavotte de la Plaisanterie*, à 3. — *Menuet des Poitevins*, à 3. — *Les Tuilleries*, à 3. — *La Vincenne*, à 4. — *La Volviconte*, à 4. — *La Charviliaque*, à 4. — *La Lamarche*, à 4. — *La Vénus*, à 4. — *La Badinerie*, à 4. — *Mars*, à 4. — *Gigue des Arts*, à 4. — *Les Échos de Jupiter*, à 4. — *Menuet des Grecs*, à 4. — *La Losange*, à 4. — *Courante des Plaisirs*, à 4. — *La Loure des Masques*, à 4. — *Le Gladiateur*, à 4. — *Les Dieux*, à 2. — *Le Maire*, à 4. — *Le Barbray*, à 4. — *La Cour,* à 4. — *Le Doyen*, menuet à 4. — *Menuet des Boimes*, à 4. — *Prélude des divertissements*, à 4. — *Momes*, à 4. — *Passepied pour la Raillerie*, à 4. — *Gavotte des Festins*, à 4. — *Bourrée de Bacchus*, à 4 — *Chaconne de Polichinel*, à 4. — *La Beaupré*, à 4. — *La dame Ragonde*, à 4. — *La Lafontaine*, à 4. — *La grande Maison*,

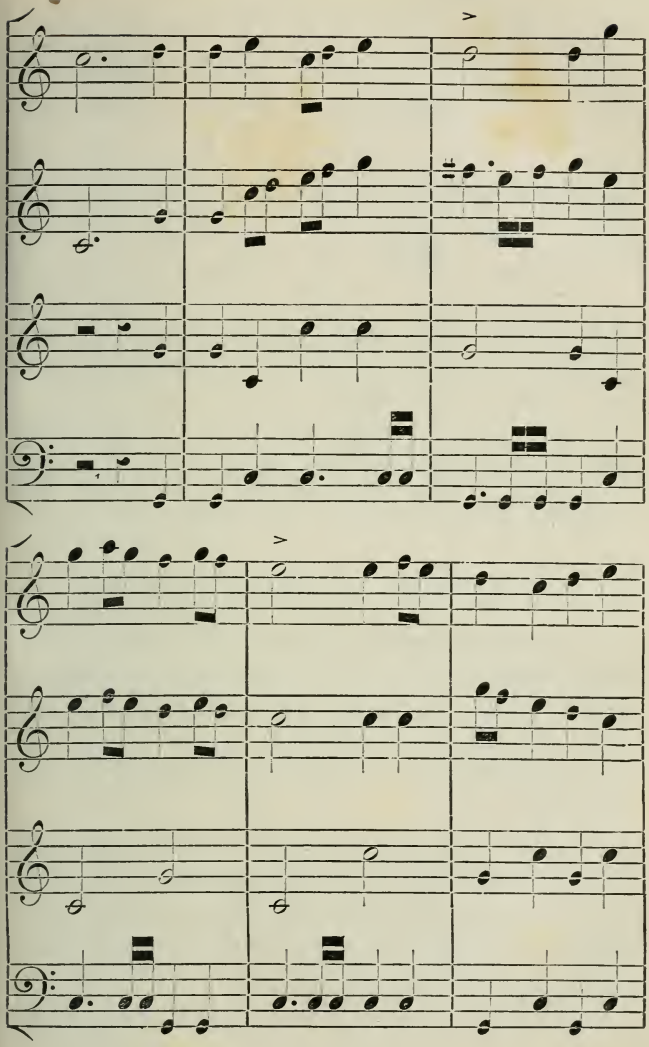
à 4. — *Le Papillon*, à 3. — *La Lamarche*, à 4. — *La Victoire*, à 4. — *La Fontainebleau*, à 4. — *La Saint-Martin*, à 4. — *La Chaconne Dauphine*, à 4.

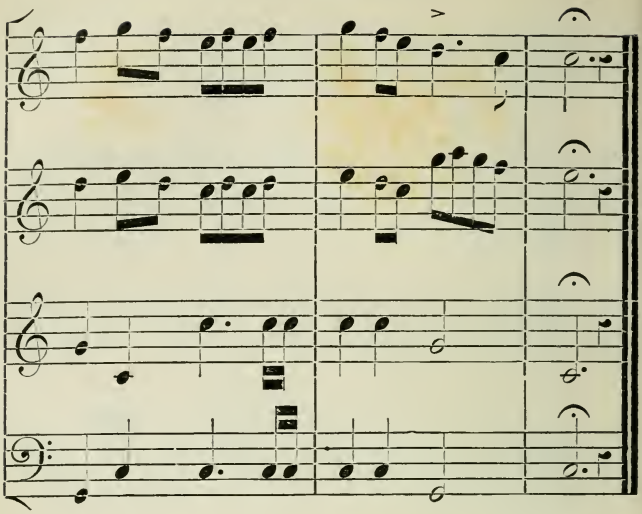
Certains de ces morceaux, comme *La Chaconne de Polichinel*, *La Lamarche*, *La Chaconne Dauphine*, etc., sont très développés. Le premier et le second dessus (les deux premières trompettes) se promènent toujours sur les notes *do re mi fa sol la*, la vraie partie chantante de la trompette, mais comme ce sont des notes aiguës, cela devait considérablement fatiguer les trompettistes ; il faut remarquer cependant que, vu la différence du diapason en 1685, comparé à celui d'aujourd'hui, on peut, sans crainte de se tromper, supposer ces morceaux joués *un ton et demi* plus bas. Je fais suivre une de ces pièces, qu'on m'a exécutée à la classe de trompette ; l'on voit sans peine, dans cet exemple, comme dans toutes les pièces du volume, que la basse était une trompette et non une viole ou un trombone, comme je l'ai lu quelque part chez un écrivain moderne. Le *fa* de la trompette simple est toujours trop haut, l'instrumentiste devait aussi un peu pincer les lèvres au *fa*♯ ; c'est ainsi que je l'ai entendu, mais tous les *fa* et tous les *fa*♯ ne sont pas d'une justesse agréable.


1re Trompette
2me Trompette
3me Trompette (Basse)
Timbales









LES ORCHESTRES AU TEMPS DE LOUIS XIV.

Louis XIV entretenait à grands frais *une musique de la chambre*, qui ne se composait pas seulement des 24 violons : il y avait en plus un joueur de clavecin, deux joueurs de luth, deux joueurs de viole et un théorbiste, avec cela un certain nombre de chanteurs.

En 1712, l'*État de la France* signale également les *violons du cabinet*, autrefois nommés les *petits violons*, payés sur la cassette du roi, à trente sous par jour. Ils étaient au nombre de 21, et suivaient le roi dans tous ses voyages.

La division des parties de la grande bande était

assez singulière : il y avait *onze* premiers violons, *deux* seconds violons, *trois* troisièmes violons (1), *trois* quintes ou altos, et *huit* basses.

Un privilège bizarre était celui-ci :

« Quand la musique de la chambre va chanter par ordre du roi devant les princes du sang (excepté les fils de France) et devant les princes étrangers, quoique souverains : si ces princes se couvrent, la musique de la chambre du roi se couvre aussi.

« Cela se fit ainsi devant M. le duc de Lorraine à Nantes en 1626 et en 1642 à Perpignan. Le prince de Morgues, étant averti de ce privilège, aima mieux entendre la musique découvert. La même chose s'est observée depuis en présence des princes de Modène et de Mantoue au palais Mazarin, en présence du cardinal. »

Un orchestre curieux, comme composition, c'est celui de la *grande Écurie*. En 1768, il y avait 12 hautbois, haute-contre et taille de hautbois, haute-contre et taille de violon, basses de hautbois, basses de violon et cornets de la chambre et Écurie du roi, hautbois et musettes de Poitou, tambours et fifres, cromornes et trompettes marines (2) et 12 trompettes de bouche...

(1) Ceci prouve bien clairement que les musiciens d'aujourd'hui qui joignent la troisième partie aux altos, dans la musique de Lully par exemple, se trompent complètement ; on remarque d'ailleurs que cette troisième partie de violon ne descend que fort rarement au-dessous du sol (corde vide), pour ne pas dire jamais.

(2) La *trompette marine* était une longue caisse de bois, triangulaire, sur laquelle une grosse corde était tendue et maintenue

Quelle satanée musique cela devait faire! Il faut croire cependant que les chevaux aimaient cela. Ces 12 *trompettes de bouche* feraient supposer qu'on avait alors des trompettes qui s'embouchaient autrement, à preuve les *trompettes marines*.

En tout 47 artistes pour ces instruments de forte sonorité.

« Les quatre trompettes, appelés *trompettes ordinaires de la chambre du roi*, sont obligés de sonner à la tête des chevaux de carrosse de Sa Majesté, principalement dans les voyages, et quand le roi entre dans les villes. »

Dans l'*État actuel de la musique du Roi*, sorte d'almanach, on peut suivre pendant dix ou douze ans la composition de l'orchestre de l'Opéra. Ainsi, en 1769, il y avait encore une musette; en 1770, elle a disparu à jamais.

En 1770, les instruments à vent se composent de 7 flûtes et hautbois, 8 bassons, 1 trompette, 3 cors de chasse et 1 tambourin.

En 1771, il y a 9 bassons!!! 2 cors de chasse seulement, mais par contre apparaissent pour la première fois 2 *clarinettes*. Il ne faudrait pas croire

par un chevalet; le pouce de la main gauche pressait la corde, la droite tenait l'archet; la corde, en vibrant, faisait vibrer en même temps le chevalet, dont un des pieds, mobile, frappait rapidement une plaque de verre ou de métal fixée sur la table d'harmonie. La musique du roi renfermait de ces singuliers instruments jusqu'en 1780.

(*Dictionnaire des instruments de musique*, par Albert Jacquot.)

cependant que ce n'est qu'à dater de cette époque qu'on se servit de clarinettes à l'Opéra. Rameau en avait mis déjà dans *Acanthe et Céphise* ou *la Sympathie*, pastorale héroïque composée à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, et représentée par l'Académie royale de musique le 18 novembre 1751.

Chose assez bizarre, c'est qu'on ne mentionne qu'*une* clarinette en 1773. On accompagnait toujours les récitatifs au clavecin ; mais à partir de 1777 le clavecin n'est plus mentionné.

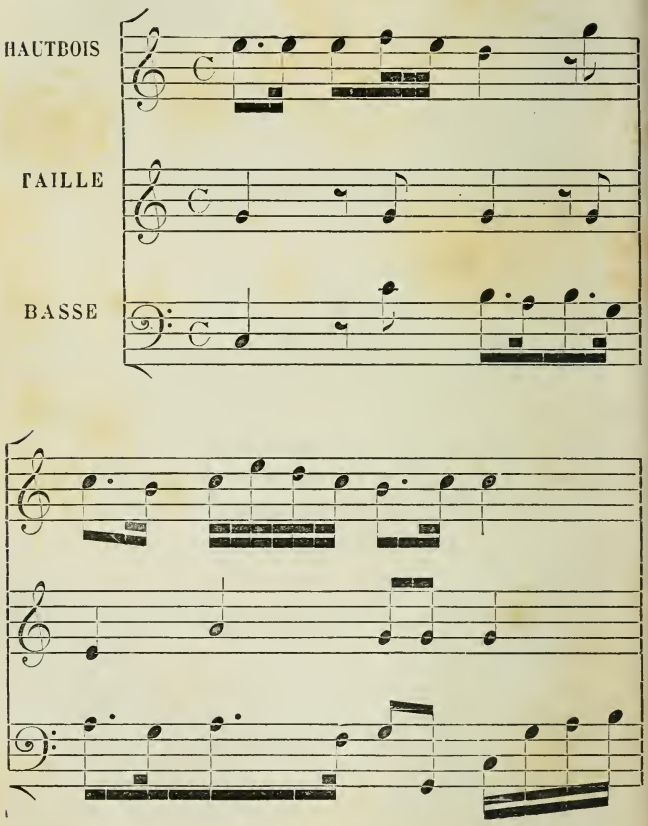
HAUTBOIS ET FIFRES.

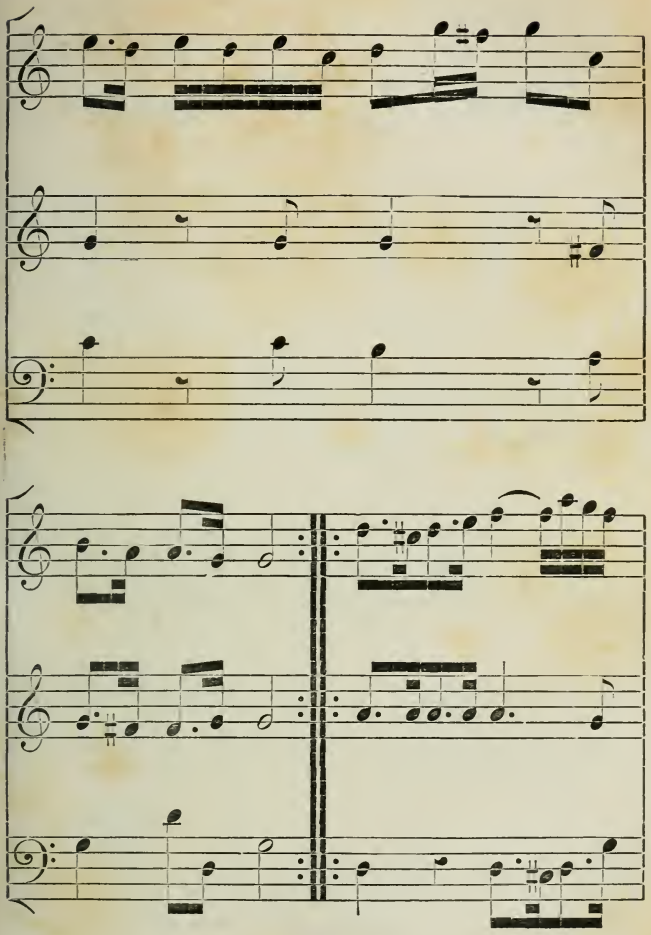
L'ancienne et célèbre ville libre de Francfort avait des alliances ou des relations d'amitié et de bons services réciproques avec d'autres villes, comme avec Nuremberg, Bamberg et Worms. Or, quand les envoyés de ces dernières villes venaient voir leurs confrères de Francfort, c'était tout un cérémonial à observer. Fries (1) nous en a laissé quelques détails.

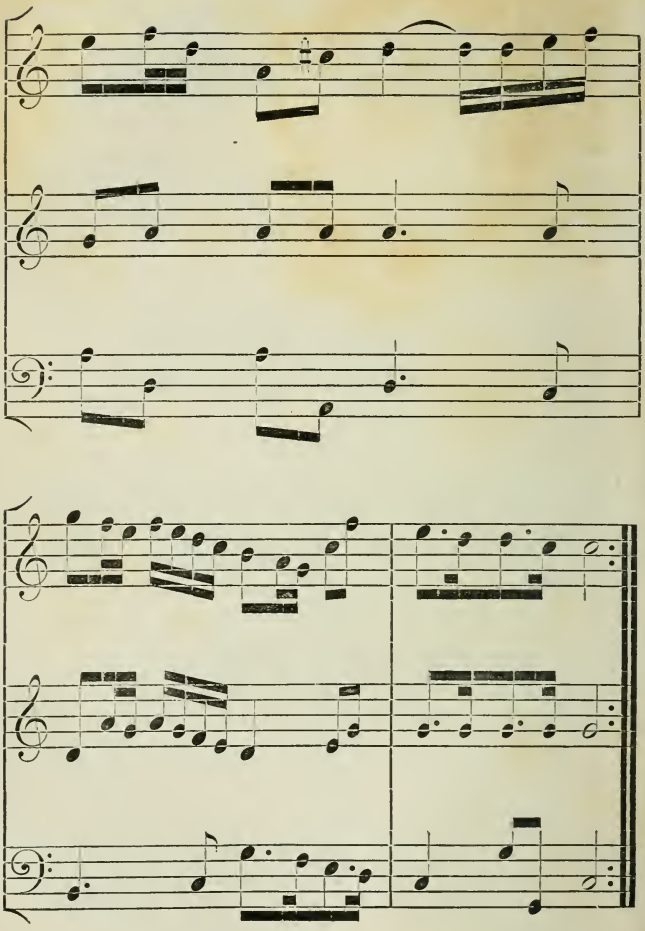
Ainsi, quand les envoyés se rendaient à la salle du Conseil, ils étaient précédés de trois joueurs de fifres, ou plutôt de hautbois, en manteau bleu bordé d'or. Quand l'envoyé avait fini son discours, on le

(1) J. H. H. *Fries, Abhandlung vom sogenannten Pfeiffer-Gericht*, etc. (Relation de l'ancienne corporation ou société des joueurs de fifre, Francfort, 1752.)

ramenait à son auberge avec le même cérémonial. Or, ce que jouaient ces trois grands artistes, Fries nous l'a heureusement conservé dans son volume, et le voici reproduit avec soin :







*
* *

Dans un petit livret publié à Berlin en 1784 par C.-C. Rolle (1), il y a plusieurs bonnes choses à glaner. Ainsi on lit, page 40 :

« De temps à autre, comme on sait, on accompagne le chant avec des cornets à bouquin (2) et des trombones, également avec d'autres instruments plus nombreux, ou bien dans les grandes solennités on se sert des trompettes et des timbales.

« Les musiciens de ville (*Stadt oder Kunstpfeiffer*) ont soin d'avoir leur partie écrite, de même que les trompettistes qui jouent sur les tours, ou les trombones, soprano, alto, ténor et basse, afin que l'organiste puisse les soutenir à l'occasion, ce qui est facile, vu que généralement ces instruments à vent sont dans le ton d'église, et que d'un autre côté les orgues sont rarement accordés au diapason de la musique de chambre.

» Les instrumentistes au haut des tours, à part

(1) *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und weitern Ausbreitung der Musik* (Nouvelles observations sur la culture et la propagation de la musique).

(2) Le *cornet à bouquin* était un instrument ou un tube en ivoire, même en bois, percé de sept trous et un petit pavillon au bout; il y en avait de droits, mais la plupart étaient recourbés. Durant le XVIe et le XVIIe siècle, il trônait comme instrument de chant dans les orchestres de l'Allemagne, à l'église aussi bien que dans les concerts.

les simples chorals, ont aussi des sonates composées pour eux, et qu'ils font entendre à la fois à tous les habitants d'une ville. »

Le ton d'église dont il vient d'être question, c'est-à-dire le *diapason* de l'église, était anciennement d'un ton entier plus haut que le ton de la musique de chambre, ou des concerts, si bien que quand les divers instruments de l'orchestre concertaient avec l'orgue, ce dernier était obligé de transposer sa partie d'un ton plus bas. On donnait comme raison de cette situation anormale que les facteurs d'orgue avaient beaucoup moins de dépenses à faire pour construire un orgue haussé d'un ton, les tuyaux étant plus courts. Une autre raison, c'est que le son devant être plus pénétrant dans un grand vaisseau, comme une église, il fallait hausser le diapason. Le ton de la musique de chambre a fini par rejoindre le ton d'église et même par le dépasser, si bien que les anciens orgues sont généralement plus bas que le diapason actuel; j'en ai rencontré plus d'un au moins d'un ton et demi au-dessous du diapason.

A la page 49, Rolle parle du contrebasson, il insinue que les musiciens qui s'en servaient, avaient soin de se munir d'un bandage antiherniaire, tellement il fallait de souffle. D'après ce même auteur (p. 57), à la fin du XVIIe siècle, on n'avait à l'église que l'orgue, les trompettes, les cors de chasse, les trombones et les timbales.

« En 1784, on chantait encore le *Kyrie* et le *Gloria*

en latin dans la plupart des églises protestantes de l'Allemagne. »

*
* *

La Bibliothèque du Conservatoire possède un *arrêt de la Cour de Parlement* qui condamne *Jean Beautru*, marchand de violons, à être pendu en place de Grèvepour vol avec effraction.

EXTRAIT DES REGISTRES DU PARLEMENT.

(15 avril 1763.)

Vu par la Cour le Procès criminel fait par le Prévôt de Paris, ou son lieutenant criminel au Châtelet, à la requête du Substitut du Procureur général du Roi, Demandeur et Accusateur, contre Jean Beautru, marchand de violons, défendeur et accusé, prisonnier ès prisons de la Conciergerie du Palais, appelant de la sentence rendue sur ledit procès, le 23 mars 1763, par laquelle il avait été déclaré dûment atteint et convaincu du vol fait avec effraction, au village de Boissi-le-Cuté (1), des effets et hardes mentionnés au procès; pour réparation condamné à être pendu et étranglé, tant que mort s'ensuive, par l'Exécuteur de la Haute-Justice, à une potence qui pour cet effet serait plantée en place de Grève, ses biens acquis et confisqués au Roi ou à qui il appartiendra, sur iceux préalablement pris la somme de 200 livres d'amende envers le Roi, au cas que confiscation n'ait pas lieu au profit de Sa Majesté; aurait été dit en outre qu'avant l'exécution, ledit Beautru serait appliqué à la question ordinaire et extraordinaire pour apprendre par sa bouche la vérité d'aucuns faits résultants du Procès et les noms de ses complices.

(1) Boissy-le-Cuté (Seine-et-Oise).

Ouï et interrogé en la Cour ledit Beautru sur ses causes d'appel et cas à lui imposés : tout considéré.

La Cour, faisant droit sur l'appel, a mis et met l'appellation et sentence de laquelle a été appelé au néant; émendant pour les cas résultants du procès, condamne ledit Jean Beautru à être pendu et étranglé, tant que mort s'ensuive, à une potence qui sera pour cet effet plantée en place de Grève, par l'Exécuteur de la Haute-Justice, déclare ses biens acquis et confisqués au Roi ou à qui il appartiendra, sur iceux préalablement pris la somme de de deux cents livres d'amende envers ledit seigneur Roi, au cas que confiscation n'ait lieu à son profit; ordonne que le présent arrêt sera imprimé, publié et affiché dans les lieux et carrefours accoutumés de cette ville et faubourgs de Paris, et partout où besoin sera. Et pour faire mettre le présent arrêt à exécution, renvoie ledit Beautru, prisonnier par devant le Lieutenant criminel dudit Châtelet.

Fait en Parlement le quinze avril mille sept cent soixante-trois.

Collationné, Peneroux.

Signé : Dufranc.

LE CLAVECIN OCULAIRE.

Le père Castel, mort en 1757, avait imaginé un *clavecin oculaire*, où les couleurs remplaçaient ou plutôt représentaient les intervalles de la gamme :

bleu, vert, jaune, abricot, rouge, violet, indigo, bleu.

correspondaient à :

ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut,

L'inventeur de cette idée bizarre n'est jamais

arrivé à une exécution pratique, malgré bien de l'argent dépensé.

Le père Castel a beaucoup inventé et beaucoup écrit; ses ouvrages sont cités par l'abbé de Laporte dans un petit volume, publié en 1763 : *Esprit, saillies et singularités du père Castel.* On y parle amplement de la musique. Voici ce qu'on dit du son : « Il n'y a dans la nature physique d'autre simplicité, d'autre unité que celle qui résulte de l'union et de l'harmonie d'une multitude souvent inombrable de parties. Le son d'une corde de violon n'est pas le son de cette seule corde; il est composé d'autant de sons qu'il y a de cordes, de chevilles, de planches, de morceaux de bois, de fibres mêmes et de parties de fibres. D'où vient que le son de la basse de viole sent le bois, celui de la timbale le chaudron ? qu'un certain bois, le sapin par exemple, vaut mieux que tout autre pour la planche de dessus d'un clavecin, d'un violon. D'où vient, sans sortir de nous-mêmes, qu'il y a des voix nazillonnes, des voix gutturales, des voix labiales, des voix dentales, des voix aigres, des voix rauques, même des voix de basse, de taille, de haute-contre, de dessus ? C'est que le son de notre voix est composé d'une infinité de sons : de ceux du gosier, de la langue, des joues, du palais, des dents, des lèvres, du nez, de chaque narine, de chaque lèvre, de chaque joue, de chaque dent, de chaque anneau de la trachée artère, de chaque lobe du poumon, de chaque partie, grande, petite, de chacune de ces parties et de mille autres parties, à

les prendre peut-être à la racine des pieds jusqu'à la racine des cheveux.

Les noms des sons sont vagues, abstraits, secs, grecs, et ne réveillent aucune idée, je ne dis pas de la nature en général, mais de la nature même des choses qu'ils désignent. Le *ton*, le *triton*, le *diapason*, le *monocorde*, le *tétracorde*, la *symphonie*, la *cacophonie*, la *mélodie*, l'*harmonie*, etc., sont tous grecs. La *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte*, l'*octave*, etc., ne réveillent que des idées numériques qui ne disent rien.

Rien n'est gracieux comme le style des peintres; rien n'est sec et dégoûtant comme celui des musiciens. J'oubliais les *ut*, les *re*, les *mi*, les *fa*, qui ne disent rien à l'esprit, et ne réveillent tout au plus qu'arbitrairement et par une grande habitude l'idée du son qu'ils indiquent. »

Mais en voilà assez sur le père Castel, qui, à part ses inventions improductives, a un style qu'on ne proposera jamais comme modèle.

RECUEIL D'ÉDITS EN FAVEUR DES MUSICIENS DU ROYAUME.

(Ballard, 1774.)

Ce livre, souvent mentionné, renferme nombre de choses intéressantes, et quoique je l'aie déjà écrémé plus d'une fois, j'y trouve toujours des choses curieuses à grappiller.

Anciennement, chaque corps ou compagnie de métiers avait un supérieur ou coryphée que l'on qualifiait du titre de roi; les merciers, les arpenteurs, les barbiers, les arbalétriers, la basoche, les soldats d'élite nommés *ribauts*, et nombre d'autres sociétés avaient chacune leur roi particulier ; mais les exactions et la tyrannie firent anéantir peu à peu ces simulacres de royauté.

Les ménétriers ont persisté plus longtemps que la plupart des autres corporations à maintenir leur roi. Or, ce n'était pas un roi postiche, il se faisait bel et bien payer des droits par tous les musiciens du royaume, quels qu'ils fussent. Les maîtres de danse faisaient partie de cette association, qu'on désignait aussi par : *maîtres joueurs de violon et à danser*.

Sous Louis XIII et même au commencement du règne de Louis XIV, on ne concevait pas de plus noble emploi des instruments de musique que de faire danser, et cela depuis les ballets royaux jusqu'aux plus infimes guinguettes.

Comme on pouvait aussi danser au son du hautbois, on voulut défendre la danse à ces derniers, mais les hautbois obtinrent gain de cause. Après cela, les racleurs et les sauteurs poursuivirent les organistes, et, finalement, le roi Louis XIV, abasourdi par toutes ces prétentions et ces réclamations, abolit les fonctions de roi des violons dans la personne de Dumanoir II, dernier roi régnant.

*
* *

Voici ce qu'on lit dans la *Gazette de France* du lundi 7 février 1774 :

« Jean Pierre Guignon, ordinaire de la musique du Roi, est mort à Versailles le 30 du mois dernier, âgé d'environ quatre-vingts ans. Son talent supésieur pour le jeu du violon lui avait mérité l'office de *Roi et maître des ménestriers du royaume*, dont Sa Majesté l'avait pourvu par lettres patentes du 15 janvier 1741. Au mois de mars de l'année dernière, il s'était démis de cette charge, qui a été suprimée. »

On pourra consulter sur le dernier roi des violons un volume intéressant de mon ami Ernest Thoinan : *Louis Constantin, roi des violons,* 1624-1657.

LES INSTRUMENTS SAISIS A L'ÉPOQUE DE LA RÉVOLUTION

Après la Révolution de 1789, le gouvernement faisait main basse non seulement sur les biens des familles qui émigraient, mais aussi sur les propriétés des condamnés à mort. Dans ce dernier cas, la veuve restait avec ses deux yeux pour pleurer. Chose bizarre, quand une de ces pauvres femmes, se voyant entre quatre murs, avait encore le courage de réclamer quelque souvenir de son mari, elle ne demandait pas une chose utile, mais quelque objet

de luxe, comme un instrument de musique, qui lui rappelait mieux que toute autre chose le souvenir du défunt regretté. On trouvera donc assez fréquemment dans la liste intéressante qui va suivre cette désignation : « Rendu à la veuve ou rendu à la femme une telle, » ce qui signifie que le mari a été guillotiné.

Je crois vraiment qu'il est un dieu protecteur pour les bibliophiles ! Tant il est vrai qu'un jour, à une vente quelconque, il y a plusieurs années, j'ai acheté un lot non catalogué, une dizaine de cahiers renfermant le relevé des partitions et des instruments de musique, saisis chez les émigrés et chez les condamnés à mort de la première République.

Franchement, cela ne pouvait pas mieux tomber !

Il serait trop long de publier tous ces documents à la fois, surtout dans un *musiciana* ; aussi ne vais-je donner que la copie *entière* et annotée de la minute relative aux instruments de musique, les partitions viendront plus tard.

Quoique tous ces instruments (en exceptant les indications particulières) aient été destinés au Conservatoire, je ne crois pas que *tous* y soient arrivés. Je me rappelle très bien que quelques vieux employés de cet établissement m'ont dit en 1844 que ces clavecins ont servi à chauffer les classes, usage pour lequel on en déménageait de temps en temps quelques-uns du grenier : la vérité est que le Conservatoire actuel ne possède pas *un seul* instrument qui ait fait partie de cette donation du gouver-

nement, énumérée plus loin, et il y a quarante ans, quand j'étais élève, il ne restait plus que quelques immenses grosses caisses, longues de douze à quinze pieds, que j'ai vu déménager dans la cour; on disait que ces instruments avaient servi pour les fêtes du premier empire; on les a brûlés.

La plupart des noms cités sont estropiés d'une façon déplorable dans le manuscrit original; je les ai rectifiés du mieux que j'ai pu, sans prétendre avoir toujours réussi; mes notes ne sont pas non plus aussi complètes que je l'eusse désiré, et quand, après bien des recherches, je ne trouvais rien, il a bien fallu se résoudre *à garder un silence discret et prudent.*

Un certain nombre de ces instruments ont été portés chez des membres du gouvernement; ainsi le citoyen Cochon, ministre de la police, a eu un piano de Schœn; chez le ministre de l'intérieur, le citoyen Bénézech, on a porté un orgue. — Rewbell, du Directoire exécutif, a eu également un piano de Schœn (c'était alors une haute nouveauté) et un clavecin de Taskin. — Chez M. Carnot, du Directoire exécutif, on aimait aussi la musique; on y a porté un piano de Schœn, un forte-piano organisé et un forte-piano d'Érard. — Guinguené, directeur de l'instruction publique, avait eu un piano de Beck, mais une note indique qu'il l'a rendu à Cherubini pour le Conservatoire.

Un don curieux est celui inscrit au numéro 335. « Un violon d'Andreas Guarnerius et un étui d'alto,

délivré le tout à Rouget de Lisle. La *Marseillaise* valait bien ce cadeau. — Larevellière-Lépeaux a eu quatre instruments ; il était membre du Directoire exécutif.

Mais un homme qui aimait beaucoup la musique, c'est le citoyen Angibault, contrôleur des bâtiments au Directoire ; il a eu sept instruments, et probablement les sept qui avaient le plus de valeur, puisqu'on y voit figurer des violons d'Amati et de Guarnerius, et un piano de Cristofori ; rien que ces trois objets vaudraient aujourd'hui une certaine somme. Ce citoyen Angibault était évidemment un connaisseur !

État des instruments de musique enlevés du dépôt national, rue Bergère, pour être transférés au Conservatoire, établi aux Menus, ainsi que ceux qui ont été délivrés ailleurs par ordre du Comité d'instruction publique et du ministre.

(1795)

Maison Caillebot de La Salle (1).

1. Un forte-piano, fait par Henrion au Conservatoire (2).
2. Un forte-piano, de Schœn.
3. Un forte-piano, sans nom d'auteur.

(1) C'était une famille où l'on aimait évidemment la musique; en 1873, le Conservatoire reçut un certain nombre de partitions provenant de la Sorbonne, dont plusieurs portaient les armes de Caillebot de La Salle (le registre met Caillos la Salle).

(2) Tous les instruments, sans destination, sont inscrits pour le Conservatoire.

4. Un forte-piano, d'Hoffmann (livré au contrôleur du Directoire exécutif).
5. Un clavecin, fond vert, Conservatoire.
6. Une épinette, très mauvaise, Conservatoire.

Maison Saint-Laurent (Brandin de Saint-Laurent, émigré).

7. Une basse, de Castagnery.
8. Un alto, par Chibon.
9. Un alto, par Huet.
10. Un violon, par Dœrfel.
11. Deux cors de chasse en argent.
12. Cinq mauvais archets.

Maison Chabert (1).

Rendu à la veuve Chabert les numéros 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 et 21.

Maison Perpignan.

22. Un forte-piano, de Boffried.
23. Une clarinette, par Portheaux.
24. Un violon, par Charles.
25. Deux archets.

Maison Pignatelli (d'Egmont), émigré.

26. Un clavecin avec son pupitre.
27. Un petit piano en forme d'une table.
28. Une guitare avec son étui.
29. Un violon.

Maison Kinski.

30. Un forte-piano, de Schœn.
31. Un forte-piano anglais.

(1) Joseph Bernard, marquis de Chabert, chef d'escadre, qui rendit de brillants services. Lors de la Révolution il se retira en Angleterre, d'où il revint en 1802; il est mort en 1805. On ne désigne pas les instruments qui avaient été inscrits sous ces numéros.

32. Un forte-piano organisé (1), chez le citoyen Carnot, au Directoir exécutif.
33. Un clavecin fond blanc, par Taskin, Conservatoire.
34. Un claveçin fond gris, par Taskin.

Maison Vintimille.

35. Un forte-piano, de Zumpe.
36. Un forte-piano, de Schœn.
37. Une harpe.
38. Une harpe, chez Larevellière-Lépeaux, au Directoire exécutif.
39. Une boîte à cordes pour harpe.

Maison Cossé-Brissac (2).

40. Un forte-piano à tiroir, superbe, Conservatoire.
41. Un clavecin.

Maison Berthier (3).

42. Une harpe et une basse, par Bassot.

Maison Conti.

43. Deux cors de chasse et plusieurs corps de rechange.
44. Deux altos.
45. Trois guitares, par Salomon, avec étui.
46. Un violon ordinaire, avec étui.

Maison Montmorency (4).

47. Un clavecin, avec arabesques.

(1) On appelait *piano organisé* les pianos expressifs imaginés par André Stein et perfectionnés depuis par Pape.

(2) Le duc de Cossé-Brissac, massacré en septembre 1792, à Versailles.

(3) Bertier de Sauvigny, tué par la populace quelques jours après la prise de la Bastille.

(4) Ces instruments ne provenaient pas de l'abbesse de Mont-

48. Un forte-piano, d'Erard, donné à la citoyenne d'Aoust, de Château-Thierry.
49. Un pupitre, sans bobèches, Conservatoire.
50. Une guitare.
51. Un violon, par Pierre Saint-Paul.
52. Un violon, par Guersan.
53. Un violon, par Leclair.
54. Un violon, par Chapuis.

Maison Croy-d'Avray.

55. Un clavecin, de Rückers.
55. Une vielle ordinaire.

Maison Boulogne.

Rendu aux héritiers les numéros 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66 et 67.

Maison Becdelièvre (1).

68. Un forte-piano organisé, d'Erard, Conservatoire.
69. Un forte-piano.
70. Une serinette ordinaire.

Maison Lauraguais (2).

71. Un clavecin fond noir, de Rückers, avec pupitre.

martre, Marie-Louise de Montmorency-Laval, guillotinée le 24 juillet 1789, mais d'un Montmorency indiqué *émigré* sur une autre liste.

(1) Anne-Christophe, marquis de Becdelièvre, émigra après avoir été à la Bastille. Rentré en France, il mourut au combat 'Oudon, en 1795.

(2) Louis-Léon-Félicité, duc de Lauraguais, dont la femme mourut sur l'échafaud, était littérateur de talent et homme d'esprit; il échappa à la guillotine.

Maison Orsay (1).

72. Un clavecin fond rouge, avec pupitre.
73. Un forte-piano organisé, de Stumpe.
74. Une cage à serinette.

Maison Caumont de la Force (2).

75. Un forte-piano, de Schœn, donné au citoyen Rewbell, au Directoire exécutif.
76. Un clavecin fond vert, avec pupitre, Conservatoire.

Maison Gilbert de Voisins (3).

77. Un clavecin fond noir, de Rückers.

Maison de Noailles-Mouchy (4).

78. Un clavecin, de Hans Rückers, fond noir.
79. Une vielle, par Louvet, ci-devant aux Armes de France.
80. Une épinette.

Maison Thiroux-Montdésir (5).

81. Un clavecin fond vert, sans nom d'auteur, et son pupitre.

Maison La Borde (6).

82. Un clavecin fond vert, par Pascal Taskin.

(1) Indiqué condamné sur une autre liste.

(2) Sur une liste supplémentaire, on lit : La Force, condamné.

(3) Gilbert de Voisins, dont un descendant épousa la célèbre danseuse Taglioni.

(4) Philippe de Noailles, dit le maréchal de Mouchy, guillotiné avec sa femme le 27 juin 1794. Il avait soixante-dix-neuf ans et sa femme soixante-six.

(5) Thiroux de Mondésir était lieutenant-général dans l'armée de Condé durant l'émigration; son frère Louis fut exécuté le 28 avril 1794.

(6) Benjamin de la Borde fut premier valet de chambre de

83. Un clavecin fond vert, Pascal Taskin, avec son pupitre.
84. Une harpe, par H. Nadermann.
85. Une petite harpe dorée.
86. Un grand cor de chasse en cuivre, par Carlin.
87. Un grand cor de chasse en cuivre, par Raoux.
88. Une guitare, par Pierre Louvet.
89. Une guitare, par Joax Correa (qui n'est pas finie).
90. Une guitare, dite mandolta, par Michelot.
91. Une boîte de fer-blanc pour cordes.

Maison Maubec (1).

92. Un clavecin, par Silbermann, et son pupitre.

Maison Clermont d'Amboise.

93. Un clavecin en acajou, superbe.
94. Un petit clavecin sans pieds pour mettre dessous.

Maison de Celles.

95. Un clavecin avec pupitre.

Maison femme Roux.

96. Un clavecin fond gris, d'Antoine Vatter, avec pupitre.

Maison d'Enghien.

97. Un forte-piano, sans nom d'auteur.

Maison Surgest.

98. Un clavecin fond vert, avec pupitre.

Louis XV; à part plusieurs opéras, il a publié 4 volumes intitulés : *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Il fut guillotiné le 22 juillet 1794.

(1) M. de Maubec est indiqué comme condamné sur une autre liste.

Maison Brichard.

Les numéros 99 et 100 sont rendus aux héritiers.

Maison Morel-Chédeville (1).

Les numéros 101, 102, 103 et 104 sont rendus à Morel-Chédeville.

Maison du Vaucelle (Vauxcelles?).

105. Un forte-piano, de Johannes Pohlmann.

Maison Egalité (2).

106. Un forte-piano, de Beck, et un pupitre en acajou.

Maison Lavoisier (3).

107. Rendu à la veuve Lavoisier.

Maison Prédicant.

Les numéros 108, 109 et 110 sont rendus aux héritiers Prédicant.

Maison des Menus-Plaisirs.

111. Un forte-piano, de Beck.
112. Un forte-piano, sans nom d'auteur.
113. Un clavecin, par Pascal Taskin, avec sa chemise.
114. Un clavecin, mis à ravallement, par Pascal Taskin.
115. Un clavecin fond jaune, sans pieds, de Rückers.
116. Un clavecin fond noir, par Vatter.

(1) Morel de Chédeville était une espèce de littérateur; parmi les pastiches dont il a fait les paroles, on peut citer la *Prise de Jéricho.*

(2) Louis-Philippe-Joseph, cinquième duc d'Orléans, surnommé *Egalité*, eut la tête tranchée le 6 novembre 1793.

(3) Le grand Lavoisier fut guillotiné le 8 mai 1794. On ne désigne pas les instruments de musique enlevés chez lui.

117. Un clavecin fond noir, sans nom d'auteur.
118. Une épinette fond noir, sans nom.
119. Un cor de chasse en cuivre et plusieurs corps de rechange.

Maison Boutin.

120. Un forte-piano, de Schœn, chez le citoyen Cochon, ministre de la police.

Maison La Ferté (1).

121. Un orgue, donné au citoyen Bénézech, ministre de l'intérieur.

Maison Bacquencourt.

122. Un clavecin de Hans Rückers, rendu aux héritiers Bacquencourt.

Maison Marbeuf (2).

123. Un buffet d'orgue, rendu aux héritiers Marbeuf.

Maison La Chapelle.

124. Un clavecin et deux violons, rendus au citoyen Grenus, chargé de pouvoir.

Maison Castries (3).

125. Un forte-piano, de Schœn.

Maison Boutillier.

Les numéros 126, 127, 128 et 129 sont rendus à la veuve Boutillier.

(1) Papillon de la Ferté, guillotiné le 7 juillet 1794.

(2) Le général Marbeuf contribua puissamment à la soumission de la Corse, acquise par la France; il mourut à Bastia en 1786.

(3) Arnaud-Charles-Augustin, duc de Castries, général français, émigra durant la Révolution.

Maison Xavier (1).

130. Un clavecin fond noir, de Rückers, avec étui.
131. Un clavecin fond noir, sans nom d'auteur.
132. Un forte-piano, de Zermermann.
133. Quatre pupitres, dont deux pupitres doubles et deux clavecins.

Maison Grimm (2).

134. Un clavecin fond noir, par Antoine Vatter, avec pupitre.
135. Un forte-piano, de Pohlmann.

Maison Maillebois (3).

136. Un petit tympanon, dit *salterio*, et sa boîte.
137. Une vielle, de Claude Girod, avec étui.

Maison Gouzenot (4).

Les numéros 138, 139 et 140 sont rendus à la veuve Gouzenot.

Maison Kéry (émigré).

141. Un forte-piano, de Schœn.
142. Une guitare, par Saunier.
143. Une guitare en bois d'ébène, donnée à Larevellière-Lépeaux, au Directoire.
144. Un quinton avec étui, Conservatoire,
145. Un tambourin démonté, rendu à la femme Calonne, dans une boîte.

(1) Xavier est indiqué comme condamné sur une autre liste.

(2) Grimm, le célèbre critique français, était né à Ratisbonne. Durant la Révolution, il quitta la France avec le corps diplomatique.

(3) Yves-Marie Desmarets, comte de Maillebois, général français, chercha asile en Belgique.

(4) Sans doute guillotiné, puisqu'on rendit les instruments saisis à *sa veuve*.

Maison Doley.

146. Une harpe, par Louvet, avec étui.

Maison du garde-meuble.

147. Un violon commun, avec son étui en bois blanc.

Maison de l'ambassadeur d'Espagne.

148. Un forte-piano, de Sebastianus Erard.
149. Un orgue, d'Erard Pistor.
150. Un forte-piano organisé, d'Adam Berjer ? ou Berger.
151. Un clavecin, de Thoanes.
152. Trente-deux planches gravées en plomb.

Ecuries de Chartres.

153. Une lyre anglaise dorée.
154. Un clavecin en acajou, par Broadmoo (1), pris par Larevellière-Lépeaux, au Directoire exécutif, et sa boîte au Conservatoire.

Plusieurs instruments réunis, maison du séquestre Saint-Priest (2).

155. Un clavecin peint en rouge (à de Noailles), au Conservatoire.
156. Un clavecin fond jaune, de Blanchet, sans pieds, appartenant à Saint-James.
157. Une harpe, par Lejeune, appartenant à Capellis.
158. Un violon, par Lelièvre, appartenant à Phillipeaux.
159. Un forte-piano, par Christopher quater, de Capellio, pris par le contrôleur du Directoire exécutif.

(1) Sans doute Broadwood.

(2) Guillaume-Emmanuel Guignard, comte de Saint-Priest, émigra avec son père en 1791. Il prit du service dans l'armée russe, et se battit contre la France jusqu'à sa mort.

Maison Lostanges (1).

160. Un clavecin fond vert, au Conservatoire.
161. Un violoncelle, par Chibon.
162. Un alto, par Chibon.
163. Un petit violon.
164. Un violon.
165. Un violon.

Maison Durney.

166. Un clavecin, par Péronard.
167. Un violoncelle, par Grosset, avec étui, porté chez le citoyen Larevellière-Lépeaux.
168. Un alto, par Chatelain, chez le contrôleur du Directoire exécutif, sa boîte en acajou.
169. Un violon, chez le contrôleur du Directoire exécutif.
170. Une flûte, par Lot, et une autre flute, par Delusse, Conservatoire.

Maison Baume-Montrevel.

171. Un basson, par Prudent, avec étui.
172. Une flûte de Choulan, provenant de Dampierre.

Maison femme d'Ecquevilly (2).

173. Un forte-piano, par Korwer.

Maison Breteuil (3).

174. Un clavecin fond noir et son pupitre.

(1) Sur une feuille volante j'ai trouvé : de Lostanges, *condamné.*

(2) Le marquis d'Ecquevilly émigra. (Voy. le n° 385 et suiv.)

(3) Louis-Auguste le Tonnelier, baron de Breteuil, était ministre lors de la prise de la Bastille ; il émigra à Soleure. C'est là qu'il reçut les pouvoirs du roi pour traiter avec les puissances étrangères.

Maison Disney-Fitch (Anglais).

175. Un clavecin, rendu au citoyen Massen, chargé de pouvoir.

Maison Sainte-Marie.

176. Une harpe avec étui, rendue au citoyen Vissec, chargé de pouvoir.

Maison Daix (émigré).

177. Un forte-piano, par Dambalt.

Maison Biron-Lauzun (1).

178. Un forte-piano, de Pohlmann.
179. Un forte-piano, par Péronard et...
180. Un violon, de Joseph Aman.

Instruments rendus au citoyen Royer, chargé de pouvoir de la veuve Boufflers.

Maison Puységur (2).

181. Un quinton, par Gaviniès, Conservatoire.
182. Un quinton, par Grosset, avec sa boîte.

Maison Lobomiska (Lubomirska).

183. Une flûte garnie en or, et deux corps de rechange (rendu).

(1) Armand-Louis de Gontaud, d'abord duc de Lauzun et ensuite duc de Biron, fut guillotiné le 31 décembre 1791. A l'instant d'aller à la mort, il présenta un verre de vin au bourreau : « Prenez, vous devez avoir besoin de courage au métier que vous faites. »

(2) Louis-Pierre de Chastenet, comte de Puységur, général français, rentra en France après avoir émigré.

Maison Boutin (1).

184. Une musette garnie en argent.
185. Un tympanon.

Maison La Luzerne (2).

186. Un clavecin fond noir.

Maison d'Hérouville.

187. Une vielle ordinaire, avec sa boîte.
188. Une guitare.
189. Un mauvais quinton.

Suite de l'ambassadeur d'Espagne.

190. Un grand orgue, superbe.

Maison Boston.

191. Un piano-forte, par Wilhelm, appartenant à Sainte-Amaranthe.

Maison d'Ormesson (3).

193. Un alto du Tyrol, avec sa boîte.
194. Une basse de Lorraine.
195. Un violon Amati, porté chez le citoyen Larevellière-Lépeaux, au Directoire.
196. Un violon de Guarnerius, Conservatoire.
197. Un violon de Paris.

(1) Sans doute Boutin de la Boissière, déjà nommé au n° 120.

(2) César-Guillaume de La Luzerne, prélat français, émigra en Angleterre.

(3) Anne-Louis-François de Paule Le Fèvre d'Ormesson de Noyseau fut guillotiné le 20 avril 1794. Il avait été président à mortier et bibliothécaire de Louis XVI. Les instruments saisis chez M. d'Ormesson représentent une collection remarquable.

198 Un alto de Paris.
199. Cinq étuis de violon.
200. Un étui pour deux violons.
201. Un petit violon d'enfant et son archet.

Maison Gouffier (1).

202. Un forte-piano d'Erard.
203. Une musette garnie en argent, avec sa boîte.
204. Un violon avec son étui.
205. Un pupitre à deux faces, sans bobèches.
206. Une flûte, par Prudent.

Maison Bacle d'Argenteuil.

207. Un forte-piano, de Beck, mis chez le citoyen Ginguené, directeur général de l'instruction publique, revenu au Conservatoire.

Maison femme Mirecourt (2).

208. Un clavecin fond vert, avec pupitre, Conservatoire.

Maison Leutre.

209. Une basse de Constantinople, Octomanuo.
210. Deux pupitres à double face.

Maison Vantes (3).

211. Un clavecin, par Henri Hemsch, et son pupitre.
212. Un violon commun avec étui.

(1) Marie-Gabriel-Florent-Auguste, comte de Choiseul-Gouffier, était ambassadeur à Constantinople lors de la Révolution. Décrété d'arrestation en 1792, il eut soin de ne pas rentrer en France.

(2) Le mari avait sans doute été guillotiné.

(3) Vantes, fermier général, condamné. D'après l'énumération importante des instruments, ce devait être une famille où l'on aimait la musique.

213. Un violon d'Antonino Amati, porté chez le contrôleur du Directoire exécutif, avec sa boîte.
214. Une flûte en bois d'ébène, faite par Leclair, Conservatoire.
215. Une flûte garnie en ivoire et deux corps de rechange, par Leclair.
216. Une flûte garnie en ivoire, par Lot, et deux corps de rechange.
217. Une flûte dite tierce, par Villars.
218. Une flûte dite tierce, par Villars.

Maison Villequier.

219. Un forte-piano, organisé.
220. Un forte-piano.
221. Un clavecin.

Rendu le 3 vendémiaire an IV au citoyen Picavez, chargé du pouvoir du citoyen Debonnaire de Gif, héritier.

Maison Maillé.

222. Un forte-piano de Schœn, chez le citoyen Carnot, au Directoire exécutif.
223. Une harpe de Nottmann, avec étui, chez le citoyen Carnot, au Directoire exécutif.
223 *bis*. La boîte à cordes, au Conservatoire.

Suite de la maison Marbeuf (1).

Les numéros 224, 225, 226 et 227, rendus au citoyen Niepce, chargé de pouvoir des héritiers Marbeuf.

Maison Coquet, déposée aux Carmes (2).

228. Un forte-piano d'Erard, rendu le 3 floréal l'an III, à la veuve Coquet.

(1) Marbeuf, voyez n° 123. Quoique les instruments ne soient pas indiqués ici ni aux n°s 237 et suivants, on voit que le nombre en était assez considérable.

(2) Dans une liste supplémentaire on trouve *Coquet, condamné*.

Dépôt de la maison des Carmes, ne sachant à qui c'est.

229. Un violon, Conservatoire.
230. Un alto, Conservatoire.
231. Un violon avec étui, porté chez le citoyen Angibault, contrôleur des bâtiments au Directoire.
232. Une flûte garnie en ivoire, Conservatoire.
233. Une petite flûte à bec.
234. Une flûte, par Potters.
235. Une flûte en bois de cèdre, par Delusse, et trois corps de flûte dépareillés.
236. Une octave de flûte, faite par Lot.

Suite de la maison Marbeuf.

Les numéros 237, 238, 239 et 240, rendus au citoyen Niepce.

Maison des Anglaises.

241. Une clarinette, par Portheaux, appartenant à Saint-Perret, au Conservatoire.

Maison Corberon (provenant d'Ecquevilly père) (1).

242. Un violoncelle, par Jauch, Conservatoire.
243. Un violon commun, par Duménil.

Maison du juge de paix, rue Jacques.

244. Un violoncelle sans nom d'auteur.
245. Deux violons sans nom (à Prévost, émigré).
246. Un alto sans nom,
(Ces trois articles appartiennent à l'émigré Prévost.)
247. Un violon de Gaviniès.
248. Un violon sans nom; ces deux articles proviennent de Pratet.
249. Une flûte en bois d'ébène, provenant de la condamnée Forceville.

(1) Voyez n° 173.

Maison femme La Salle (1).

250. Un forte-piano, sans nom d'auteur.
251. Une guitare, sans nom.

Maison Bains, déposé au Val-de-Grâce (2).

252. Une basse, de Claude Boivin, avec étui.
253. Une basse, d'Antonio, avec étui.
254. Un violon, de Guarnerius.
255. Un violon avec étui.
256. Un quinton.
257. Un quinton, fait par Socquet.
258. Un alto.
259. Un alto.
260. Un violon avec étui.
261. Un violon.
262. Une guitare, de Piron.
263. Une basse, de Guerson.
264. Une flûte en bois d'ébène, faite par Delusse.
265. Une flûte garnie en ivoire, faite par Lot.
266. Une flûte en bois commun, faite par Popp.
267. Un hautbois garni en ivoire, fait par Villars.
268. Deux flageolets et une baguette de tambourin.

Maison Vergennes (3).

269. Un quinton, fait par Laloë, avec étui.
270. Une harpe d'Holtzmann, avec étui.

(1) On a vu au n° 1 une première saisie dans la famille de La Salle. D'après l'intitulé ci-dessus, M. de La Salle étant mis à mort, on a de nouveau saisi chez sa veuve.

(2) Il existe en Bretagne une famille Bains. En tout cas, celle-ci possédait presque un orchestre entier. Dans une autre liste, Bains est marqué *émigré*.

(3) Constantin Gravier, comte de Vergennes, maréchal de camp, fils d'un ministre de Louis XVI, émigra ; il rentra en France avec les Bourbons.

Maison Saumery.

Les numéros 271 et 272, rendus le 11 germinal de l'an III, à la citoyenne Dubosse, chargée de pouvoir.

Cor remis au dépôt par la commission temporaire des Arts.

273. Un cor anglais, fait par Jean Baure, Wien.

Maison Thuisi (1).

274. Un clavecin peint en jaune, sans nom, avec pupitre.
275. Une basse d'Ouvrard, avec étui.
276. Un étui de basse.
277. Un violon, de Friedmauer, avec étui pour deux,
278. Un violon jaune dans le même étui.
279. Un pardessus de viole, avec étui.
280. Un violon sans nom, avec étui.

Maison Thélis (2).

281. Une épinette peinte en noir.
282. Une guitare, par Feury.
283. Un tympanon.
284. Un clavecin peint en noir, en mauvais état, provenant de Valtot.

Maison femme Jancourt (ou Jaucourt.)

285. Un mauvais clavecin, en forme d'une cassette.
286. Une guitare, de Cousineau, avec étui.
287. Une harpe, de Holtzmann, avec étui.
288. Une boîte de fer-blanc pour cordes.

(1) Sur une autre feuille, de Thuizi est inscrit comme condamné, mais je crois qu'il a émigré à temps.

(2) Il s'agit sans doute d'un fils du comte de Thélis, qui mourut vers 1790.

Maison Davrincourt.

289. Un clavecin en bois de noyer.
290. Une basse, faite par Lambert.
291. Un violon ordinaire, sans nom.
292. Une mandoline, sans nom.

Maison Laval Montmorency (1).

293. Un forte-piano, de Zumpe, année 1783, au théâtre des Arts.
294. Une harpe, de Krupp, avec étui, au Conservatoire.
295. Un violon, sans nom.
296. Un violon et une boîte.
297. Un violon.
298. Un violon d'Amati.
299. Un violon d'Amati.
300. Un alto avec son étui.
301. Un alto de Grosset.
302. Un cor de chasse en cuivre, par Carlin.
303. Une basse de Henry, avec étui.
304. Un basson par Prudent, avec étui.

Maison femme Bournonville.

305. Une guitare de Louvet, avec étui.

Maison Ménager de Pressigny.

306. Un clavecin, rendu au citoyen Duchesne, chargé de pouvoir, le 1er fructidor, an III.

Maison La Vaupalière (émigré).

307. Un forte-piano, de Zumpe, Conservatoire.
308. Un grand piano de Ratisbonne, en forme de clavecin, avec pupitre.
309. Un petit piano, de Zumpe.

(1) Mme de Montmorency-Laval, guillotinée en 1793.

Maison de Jerningham (émigré).

310. Un clavecin peint en noir.
311. Une basse avec son étui.

Maison Gebert (émigré).

312. Un forte-piano, sans nom.

Maison Périgord de Virville.

313. Un forte-piano, rendu au citoyen Brussel, fondé de pouvoir du tuteur des enfants Périgord.

Maison Lovendal (émigré)

314. Un clavecin de Henry Hemsch.
315. Une harpe de Louvet, avec étui.
316. Une vielle ordinaire, avec étui.
317. Un violon ordinaire avec étui.
318. Un violon jaune.
319. Une guitare de Comme, à Blois.
320. Une guitare de Remi.
321. Une guitare sans nom.

Maison de Croy (1).

322. Un forte-piano, de Beck, appartenant à Debrange.
323. Un clavecin peint en rouge avec pupitre.
324. Un forte-piano en bois de noyer.

Maison Lusignan (2).

325. Un clavecin, de Johannes Germain.
326. Une basse sans nom, avec étui.

(1) Gustave-Maximilien, prince de Croy, prélat français, se réfugia à Vienne durant la Révolution. En 1817, il fut nommé évêque de Strasbourg.

(2) Armand-François-Maximilien de Lau, marquis de Lusignan, homme politique français, émigra en 1792.

327. Une basse faite d'une basse de viole.
428. Un violon de Steiner, porté chez le contrôleur des bâtiments du Directoire exécutif.
329. Un violon, sans nom, avec étui pour deux, Conservatoire.
330. Une guitare d'Alexandre Vogoam, avec étui.
331. Un alto, sans nom.
332. Un alto, sans nom.
333. Deux étuis de basse.

Maison Roquefeuille.

334. Un violon d'Antonius Hyeronimus Amati.
335. Un violon d'Andreas Guarnerius et un étui d'alto, délivré le tout à Rouget de Lisle.
336. Un alto, fait par Fent, Conservatoire.

Maison d'Oppède (émigré).

337. Un clavecin, de Henry Hemsch, avec pupitre.
338. Une bâsse, sans nom d'auteur, avec étui.
339. Uno basse, sans nom.
340. Un pardessus de viole, fait par Delplanche.
341. Un violon, fait par Louis Poiras.
342. Une harpe rouge, sans nom.
343. Une épinette peinte en noir, sans nom.
344. Deux pupitres en bois de noyer, sans bobèches.

Maison ci-devant Bourbon.

345. Un clavecin fond gris, par Peronard, appartient à La Mark (1).

Maison ci-devant Conception à Durfort (2).

346. Un clavecin avec ses pieds cassés, à Durfort.

(1) La Mark, indiqué comme condamné sur une seconde liste.
(2) Durfort-Duras, appelé *duc de Durfort*, émigra, fit partie de l'armée de Condé et mourut en Angleterre. Sur une autre liste on indique : « Durfort, condamné. »

Plusieurs instruments déposés au ci-devant collège Navarre.

347. Un violon, sans nom, provenant de Mac-Mahon, Conservatoire.
348. Un violon, sans nom.
349. Un violon.
350. Une flûte en bois, sans nom.
351. Un sistre par Regnault, provenant des quatre derniers articles de Bigam.
352. Une flûte en buis, par Pelletier, provenant d'Abeille.
353. Un serpent, provenant d'une chapelle du Finistère.

Maison femme Moiria.

354. Un violon, sans nom.

Maison de l'ex-abbé Calonne (1).

355. Plusieurs parties de hautbois et quelques outils, le tout dans un carton.

Maison Doria (2).

356. Un forte-piano, d'Erard, pris par le citoyen Carnot, au Directoire exécutif.
357. Un violon ordinaire, sans nom, Conservatoire.
358. Une petite pochette de maître à danser, avec étui.
359. Une flûte en bois de noyer et quelques corps de flûte dépareillés.

Maison Goullet (3).

360. Un forte-piano, d'Erard.

(1) L'abbé de Calonne, frère du ministre de Louis XVI, émigra en Angleterre au commencement de la Révolution; puis alla se fixer au Canada, où il fonda une petite colonie dont il était le curé.

(2) Joseph-André, marquis de Doria, aide de camp du duc de Damas, son oncle, gouverneur de la Martinique, marqué *émigré* sur une autre liste.

(3) Très probablement Goulet, architecte du cadastre, et qui a

361. Un forte-piano en bois de noyer.
362. Un cor de chasse en cuivre, par Raoux.
363. Un violon, sans nom, avec étui.
364. Un violon ordinaire.
365. Un mauvais violon, sans nom.
366. Un mauvais violon décollé, sans nom.

Maison de la femme Dougé.

367. Un forte-piano d'Erard, pris par le citoyen d'Hennezel (Dentzel), représentant du peuple au Conseil des Anciens.

Maison Boygnes (1).

368. Un clavecin peint en noir, sans nom, avec pupitre.

Maison Dudreneux (Du Dresnay) (2).

369. Un violon de Vincenzo Panormo.
370. Un violon, sans nom.
371. Un violon, sans nom.
272. Une mauvaise basse de viole, sans manche.

Maison Manneville.

373. Un quinton.
374. Un mauvais quinton.
375. Une guitare.
376. Une mandoline avec son étui.
377. Un tympanon dans sa boîte.

Maison La Trémoille (3).

378. Un clavecin fond noir, sans nom.
379. Une mauvaise guitare, avec étui.

écrit différents ouvrages sur Paris; sur une autre liste, marqué *émigré*.

(1) Boygnes, membre de la Convention, vota pour la simple reclusion du roi, ce qui a bien pu lui susciter des poursuites; indiqué émigré sur une autre liste.

(2) Sur une autre feuille, il y a : Dudreneux, émigré.

(3) Antoine-Philippe de la Trémoille, prince de Talmont, géné-

Maison Rocheblanche.

380. Un clavecin, par Ludovicus Dulcken, avec pupitre.
381. Deux pupitres doubles, dont un sans pied.
382. Une vielle ordinaire et sa boîte, appartenant à la femme Caumont.

Maison Villedeuil (émigré).

383. Un clavecin fond gris, sans nom, avec pupitre.
384. Un forte-piano organisé, de Zumpe.

Maison d'Ecquevilly (1).

385. Un forte-piano, fait par Johannes.
386. Un violon d'Andreas Guarnerii, porté chez le contrôleur du Directoire exécutif.
387. Un violon, d'Antonius Stradivarius avec étui, au Conservatoire.
388. Un violon, raccommodé par Leclerc.

Maison Salm-Salm (2).

389. Un forte-piano, de Beck.
390. Plusieurs corps de rechange de flûte, par Portheaux, en buis.

Maison Egalité, provenant de la liste civile (3).

391. Un forte-piano en forme de clavecin de Taskin, à la citoyenne Rebel.
Id. Un porte-musique en acajou, Conservatoire.

ral d'une brillante valeur, au service de l'armée royaliste, guillotiné à Laval en 1794.

(1) Armand-François Hennequin, marquis d'Ecquevilly, général français, émigra en Belgique en 1791 et joignit l'armée de Condé. (Voy. 173.)

(2) Frédéric III, prince de Salm Kyrbourg; il acclama le nouvel ordre de choses, ce qui ne l'empêcha pas d'être arrêté comme aristocrate et de périr sur l'échafaud.

(3) Voyez le n° 106.

392. Un clavecin en bois de noyer, fait à Ratisbonne.
393. Un forte-piano, de Korwer, le couvercle cassé, en mauvais état.
394. Un forte-piano de Zumpe, en mauvais état.
395. Deux paires de timbales ; il y a une timbale qui a la peau crevée.

Maison Bellechasse.

396. Un clavecin en bois de noyer, fait à Ratisbonne, appartenant à l'émigré d'Harcourt.
397. Une guitare en bois d'ébène, faite par Mercier, avec son étui, provenant de l'émigré Bruget.
398. Un tympanon avec sa boîte, aussi de Bruget.
399. Une épinette, aussi de Bruget.
400. Un mauvais tympanon, de Bruget.

Maison Duchillan.

401. Une basse, de Guersan, avec étui.
402. Un violon ordinaire, sans nom.
403. Un petit violon d'enfant avec étui, de Louis Noaille.

Maison du garde-meuble.

404. Un grand piano en forme de clavecin, en bois de noyer, fait à Ratisbonne, par Spath Schmahl.

LE COR ANGLAIS.

Je n'ai jamais pu savoir au juste pourquoi cet instrument, inventé en France, porte ce nom ; car, enfin, nous avions la famille des hautbois depuis le XVIe siècle, et le Conservatoire possède une pièce du temps de Louis XIII, écrite pour les *douze grands hautbois du roi.*

M. Albert Jacquot, dans son *Dictionnaire des instruments*, dit que le cor anglais est ainsi appelé,

parce que ce sont des musiciens de cette nation qui l'ont propagé dans d'autres pays. On lit dans l'*Encyclopédie populaire* de *Pierre Connil* que le cor anglais a été inventé vers la fin du siècle dernier par Joseph Terlendis, de Bergame, qui en ce temps-là donnait avec sa femme des concerts à Londres. Bien, mais j'en voudrais une petite preuve. Dans l'*Almanach musical* de 1783, je trouve une citation, à propos d'un *concert spirituel* de 1782, qui me donnerait à penser que le singulier baptême du hautbois-alto pourrait bien dater de là. On dit ceci : M. de Montzani a joué du cor de chasse anglais ou du hautbois de forêt. Cet instrument n'a pas flatté l'oreille du public ; on l'a trouvé ingrat et sans effet. Il donne des sons trop secs, trop âcres. On a dit qu'il n'était aucunement propre à jouer des solos ; peut-être serait-il plus supportable s'il était uniquement employé dans les accompagnements.

LES TIMBALES.

Blouser les timbales, terme musical, mais terme d'argot, sans doute inventé par quelque timbalier qui avait de l'esprit, on en a connu. *Blouser* veut dire en réalité : frôler, caresser.

Ce mot n'a aucun rapport avec *blouse* et *blouser* du jeu de billard. La signification *se blouser*, se tromper, ne peut pas servir davantage à l'étymologie de *blouser les timbales*, expression non admise dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de l'Académie.

Au reste, les dictionnaires étymologiques avouent que les mots *blouse* et *blouser* échappent aux recherches, quant à leur origine.

Personne plus que Berlioz n'a usé et abusé des timbales ; on n'a qu'à ouvrir sa *Messe des morts*, et l'on verra au *Dies iræ* une tablature d'orchestre comme je n'en connais pas autre part :

4 flûtes.
2 hautbois.
2 cors anglais.
4 clarinettes.
4 cors en *mi* ♭.
4 cors en *fa*.
4 cors en *sol*.
4 cornets à pistons.
4 trombones.
1 ophicléide monstre à pistons.
2 premières trompettes.
2 secondes trompettes.
Encore 4 trombones.
4 trompettes en *mi* ♭.
Encore 4 trombones.
4 trompettes en *si* ♭.
Encore 4 trompettes.
2 ophicléïdes en *ut*.
2 ophicléides en *si* ♭.
2 timbaliers sur une paire de timbales *ré* ♮ *fa* ♮.
2 timbaliers sur une paire de timbales *sol mi* ♭.
1 paire de timbales en *sol* ♭ *si* ♭.
1 paire de timbales *si* ♮ *mi* ♮.
1 paire de timbales *la* ♮ *mi* ♭.
1 paire de timbales *la* ♭ *ut*.
1 paire de timbales *sol* ♮ *ré* ♭.
1 paire de timbales *fa si* ♭.
Grosse caisse roulante en *si* ♭.
1 grosse caisse avec 2 tampons.
Tamtam et 3 paires de cymbales.
Quatuor à cordes et contrebasses.

Si, à l'audition de cette musique infernale, les morts ne sortent pas de leurs tombeaux, c'est qu'ils en sont fort empêchés !

LES MUSICIENS DE L'ORCHESTRE.

Ce n'est pas toujours une aimable confraternité

qui règne parmi eux. On déchiffre, par exemple, une pièce nouvelle, un pupitre de violon a une faute (une faute de copiste); mais comme cela fait esclandre, les voisins sont enchantés et rient d'une façon soi-disant spirituelle, comme pour dire : vous voyez, nous autres, nous ne faisons pas la faute; l'homme jaloux en arrive à cet excès de bêtise.

Je me rappelle que peu de temps après mon arrivée à Paris, un alto d'un petit théâtre du boulevard du Temple me proposa de le remplacer un soir dans son petit boui-boui; on le payait 5 francs, il me donnait 50 sous. Enchanté de cette bonne aubaine, je fus exact à l'heure, et le chef d'orchestre prévenu, on ne fit pas autrement attention à moi : j'étais, d'ailleurs, aussi fort que les autres..... qui ne l'étaient guère.

Dans ces petits théâtres, il arrive fréquemment qu'à la 30e ou à la 40e représentation, on passe des couplets, que telle ou telle ritournelle est supprimée, et même que des numéros entiers sont laissés dehors; mais on ne se donne pas la peine d'inscrire ou de reporter ces changements sur les parties, les musiciens se les rappellent et ne se trompent pas. Il arrive alors ce qui m'arriva à moi : je jouai bravement ma partie d'alto telle qu'elle était devant moi, et plusieurs fois je me trouvai tout seul : aussi il fallait voir le bonheur, les rires de l'orchestre; le chef seul se dépitait et me lançait des regards furieux : mais là, était-ce de ma faute?

CHAPITRE III

LETTRES — TITRES — PRÉFACES ET DÉDICACES

Lettre de M. Le Gallois à Mlle Regnault de Solier, touchant la musique.

Paris, Et. Michallet, 1680, in-12.

Voici en quoi consistait la suprême beauté d'un morceau de musique en l'an de grâce 1680 :

« Il faut que le chant en soit beau, bien tourné et bien naturel; qu'il y ait de petits endroits touchants et passionnés, avec des chutes agréables; qu'il y ait quelque chose qui surprenne et qui ne soit point commun; que son chant ne soit pas répété, c'est-à-dire qu'on n'ait pas souvent entendu les mêmes traits dans d'autres pièces; qu'il ne soit ni trop recherché, ni trop rempli de cadences; qu'il soit bien lié et ne ressemble aux ouvrages de pièces

rapportées; qu'il y ait de la diversité; qu'il soit d'un beau mouvement et marque bien; qu'il ne fasse point de contretemps, et n'ait rien qui gehenne (gène) la mesure; que la pièce soit remplie de beaux accords, ornés et enrichis d'agréments touchants et de beaux ports de voix; que le tout y soit bien adapté, et que la basse avec les autres parties y fasse de belles imitations ou redites les unes après les autres. Enfin que la pièce soit bien animée et contienne de beaux mouvements qui ne soient ni trop lents ni trop vites. »

Pourquoi ne pas dire tout de suite que ce soit une belle pièce de musique?

On lit dans le même volume :

Voici les noms des maîtres célèbres de ce temps : Pour le luth les deux *Gautier, Hémon*, *Blancrocher*, *Du But* le père, *Porion,* M. *Du But* le fils, M. *Mouton*, M. de *Solera*, M. *Galot*. Le clavecin a eu pour illustres : *Chambonnière,* les *Couperin*, *Hardelle*, *Richard*, *La Barre*, M. d'*Englebert, Gautier*, *Burot* (Butot), *Le Bègue*, *Couperin*.

Pour la viole : *Hottman*, de *Sainte-Colombe*, *Desmarets, Du Buisson*. Pour le *téorbe* (il met teurbe) : *Le Moine, Pinel*, de *Visé*, *Hurel*. Pour la guitare à francisque corbette : M. *de Valroy*, Mme *de Visé*.

Les grands compositeurs : *Lulli*, *Du Mont*, *Robert*.

L'orgue : *Du Mont*, *Monard*, *Richard*.

Les airs : *Lambert, Le Camus, Boisset, Dambruy*, *Bacili*.

***

DANIEL MARTIN.

Il faut bien convenir que de nos jours on ne sait plus faire les titres des livres. On imprime des titres étriqués, rachitiques, qui tiennent en deux ou trois lignes; comparez-les au titre suivant :

Parlement nouveau, ou Centurie interlinéaire de devis facétieusement sérieux et sérieusement facétieux, comprenans sous des tiltres de professions, charges, artifices, mestiers et autres Estats, tous les mots et phrases nécessaires en la conversation humaine, et par ainsi servant de dictionnaire et nomenclature aux amateurs des deux langues françoise et allemande. Ouvrage non moins utile pour le public, que délectable pour la variété des rencontres, plein de doctrine admirable et de moralité, autant qu'il est possible, parsemé de discours, histoires, sentences et proverbes, non moins utiles que facétieux. Ensemble la table des tiltres et des principales matières y traictées par DANIEL MARTIN, *linguiste, à Strasbourg, aux despens des héritiers de feu Everard Zetzner.* 1660. Pet. in-8°.

Nous donnerons de ce livre délectable (et rare) deux chapitres; d'abord le

OCTANTE-NEUVIÈME (89me).

Du faiseur de luths.

« Cognoissez-vous par icy un bon maistre faiseur de luths?

« Ouy-da, et un très bon encore, qui a longtemps travaillé en Italie, Espagne, en France et ailleurs, là où il a fort bien appris les langues desdits pays.

« Je le voudrois prier de me prester un luth, en payant.

« Je vous conseillerois plustost d'en faire faire un à vostre plaisir : ou bien d'acheter celuy qu'un bon joüer de luth, qui mourut la semaine passée, avait commandé.

« Comment est-il fait et de quel bois ?

« La moitié des costes du corps est de bois madré, l'autre moitié d'yvoire. Le manche, le chevalet et les chevilles sont d'ébène, le sillet d'yvoire : et n'y a rien de sapin que la table, la rose, et possible les barres.

« Est-il déjà monté et garni de touches?

« Ouy, et de cordes toutes neuves, dont pas une n'est fausse.

« A combien de rangs (chœurs) est-il? (1)

(1) Le nombre des cordes du luth a varié beaucoup, selon les

« A dix, y comptant la chanterelle.

« Ce maistre joue-t-il bien aussi du luth?

« Non particulièrement, il sait faire quelques accords en accordant le luth, ce qui est requis en un homme de son mestier : car un luth, un thuorbe, une mandore, un cistre, une harpe, une poche (pochette) ou autre instrument de musique est plus vendable, estant bien monté et d'accord qu'autrement. »

CHAPITRE NONANTIÈME (90me).

Du musicien.

« Êtes-vous bon musicien?

« Nenny, car il y a deux grands poincts qui me manquent.

« Quels sont-ils? Avez-vous la voix cassée, et êtes-vous poussif?

« Nenny, Dieu mercy, j'ay eu dès ma jeunesse la voix assez bonne, et ay chanté le *Dessus* ou *Superius* jusqu'à l'âge de seize ans; la *haute-contre, contratenor* ou *contretaille* jusques à vingt : à ceste heure je tiens la *taille* ou le *tenor;* mais je sens bien que ma voix se change, et que j'auray bien tost un bon *bassus,* une bonne *basse-contre* ou *basse.*

« Par ainsi vous aurez chanté toutes les quatre

époques; cet instrument, au XVIIIe siècle, avait généralement 24 cordes, dont un certain nombre étaient accordées à l'unisson, deux par deux; cet accouplement s'appelait un *chœur.*

parties. Mais quels sont ces deux défauts qui vous empeschent d'estre musicien parfait ?

« Je ne suis ni grand ribaud ou paillard, ni grand yvrogne. Pour la troisième qualité qu'on leur attribue, celle d'estre fantasque, je confesse en estre un peu entaché, estant subject à quinte et au caprice d'Italie.

« Oh ! quant à cela, chascun a son vercoquin ; la seule différence est que quelques-uns l'ont aussi grand qu'un serpent, d'autres comme un crocodile.

« Racontez-moy un peu les plus communs termes de la musique.

« Il y a la gamme, les notes, les cleís, le *B* mol et le *B* dur, un dièse ou un diésis, un souspir, une mesure, chanter à voix feinte, fredonner, battre la mesure. Les diverses pièces sont pseaumes, chansons spirituelles, airs de cour, motets, canons, vaudevilles, villanelles, boscagères, pastorelles, chansons mondaines, chansons d'yvrognes, lesquelles sont composées de deux choses : du subjet et de l'air. Un chantre qui entonne les pseaumes et mène le chant choral doit avoir une forte et haute voix, et force escoliers à l'entour du letrin ou jubé (*sic*), qui le secondent et aident à emporter la populace, qui se pourroit esgarer du vray chant ; il doit avoir une baguette en main pour battre la mesure sur le grand livre ouvert dessus le pulpitre. Il y en a parfois qui s'esgueulent, et en deviennent tout enroués. »

Ce livre de Daniel Martin, *homme sedanois*, comme dit la préface, eut un immense succès, et notre édition n'est pas la première, puisqu'elle est *revue, corrigée* et *augmentée*. C'était le dictionnaire de la conversation du temps, où la jeunesse des deux sexes puisait son instruction ; l'auteur le dit : « Il ouvre le chemin aux jeunes esprits, comme à des jeunes avettes (abeilles) qui se jettent sur mille et mille fleurs pour en humer l'esprit et en tirer la manne. »

La fin de la préface prévient enfin que si on ne lit ce livre on ne fera que barbarismes, *gazafatons* et *alfanceries*.

Les dictionnaires n'ont pas conservé ces deux dernières expressions.

*
* *

Un musicien allemand, Craton Butner, a publié en 1660 un *Te Deum* ainsi libellé :

Te Deum laudamus sacrosanctæ et individuæ Trinitati Jehovæ Zebaoth, Domino dominantium et universæ militiæ cœlestis, Deo Patri, Filio et Spiritui Sancto, quem hymnis concelebrant angeli, proni adorant Cherubin et Seraphim universæque contremiscunt Potestates, pro omnibus beneficiis et pro pace alma, non ita multis ab hinc annis retrogressis nobis clementissime divinitus con-

Te Deum laudamus, composé et consacré à la très sainte et indivisible Trinité, à Jehovah, Dieu des armées, Seigneur des Seigneurs et de toute la milice céleste, à Dieu, Père, Fils et Saint-Esprit, que les anges célèbrent en chœur par leurs hymnes, que les Chérubins et les Séraphins adorent prosternés, devant qui les puissances tremblent, en reconnaissance de tous les bienfaits reçus et de la douce paix

cessa, proque aversione luis pestiferæ compositum et consecratum, 12 vocibus et 8 instrumentis binisque tubis et tympano, una com basso continuo pro organo, a divinæ majestatis devotissimo et humillimo cultore et servo, Cratone Butnero, directore chori musici ad ædem D. Catharinæ, etc. 1660, gr. in-4°.

qui nous a été accordée d'en haut il y a peu d'années, et de l'éloignement de l'épidémie pestilentielle, écrit pour douze voix et huit instruments, avec deux trompettes et tambours, ainsi qu'avec basse continue pour orgue, par *Craton Butner*, très dévot et très humble adorateur et serviteur de la majesté divine, et directeur du chœur de musique à l'église de Sainte-Catherine, etc. 1660.

On a publié également en Allemagne un livre ascétique et anonyme dont je vais traduire le titre, si je puis : *Musica parabolica* ou *la musique d'après les paraboles, c'est-à-dire éclaircissement de quelques allégories et figures qui existent dans la musique, principalement dans la trompette, par lesquels on démontre très clairement à ceux qui comprennent la musique les plus importants mystères de l'Écriture sainte.*

Inspiré nouvellement à un amateur des mystères naturels et divins pour être livré à de nouvelles réflexions. 1754.

*
* *

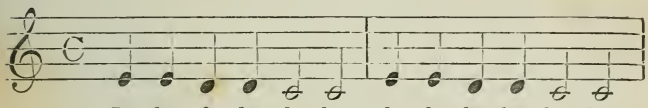
Un autre curieux livre a pour titre :

ut mi sol
re fa la
Tota musica

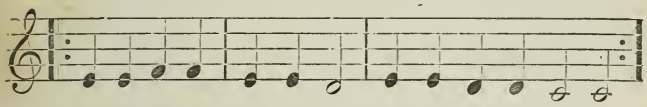
par Jean-Henri Buttstett, paru aux environs de

1716 ; on y discute encore l'emploi du *si* dans la gamme, et même l'auteur préfère l'ancienne solmisation avec les six notes *ut ré mi fa sol la* (1).

Le commencement du chapitre II vaut la peine d'être traduit : « Après la pitoyable chute causée par le péché de nos premiers parents, les choses allaient très mal pour les arts, donc aussi pour la musique. Adam et Ève auront pris goût à l'amour, et quand Caïn fut né, il aura pleurniché de temps en temps : Ève, au contraire, aura cherché à apaiser avec une chanson, coulant de nature, d'après le tétracorde *ut ré mi fa*, comme font chez nous les bonnes d'enfants, qui ne savent rien de la musique, une *lure*, comme :



Do do, do-do, do-do, do-do, do-do, do-do,



Do do, cher en-fan-te-let, do-do, do-do, do-do.

RAMEAU.

Rameau était né à Dijon en 1683. Fétis, en parlant de lui, dit : « Le magistrat de Dijon l'exempta à perpétuité, lui et sa famille, des droits municipaux

(1) On peut voir une citation de la critique de ce livre, par Mattheson, dans le *Musiciana* de 1877, page 25.

et de la taille. *Sa taille était fort grande et sa maigreur excessive.....* En fait de jeux de mots, Fétis ne s'est pas livré souvent à ce genre de divertissement (1).

Il est curieux de voir combien Rameau était sobre de dédicaces, surtout après avoir remarqué (*Musiciana* de 1877) combien Lulli en était prodigue en l'honneur du grand roi. En feuilletant toute l'œuvre musicale de Rameau, je n'ai trouvé qu'une seule dédicace, et encore a-t-elle l'air d'une dédicace de ricochet. Nous possédons en effet à la bibliothèque du Conservatoire un exemplaire des *Fêtes d'Hébé* gravé, avec la date de 1739, *chez l'auteur, rue Saint-Thomas du Louvre;* puis un autre, le titre doublé, même date, avec une dédicace *à S. A. S. Mme la duchesse douairière* (2). *Chez l'auteur, rue des Bons-Enfants, à l'hôtel d'Effiat*; enfin un troisième, où la dédicace est non seulement imprimée sur le titre, mais où on lit au second feuillet : *A son Altesse Sérénissime, Mme la duchesse douairière.*

Madame,

La protection dont votre Altesse sérénissime a honoré mes premiers ouvrages me fait prendre la liberté de lui présenter celui-cy : S'il peut mériter son approbation, mon ambition est satisfaite. Je suis avec le plus profond respect, Madame, de votre altesse sérénissime, le très humble et très obéissant serviteur, RAMEAU.

(1) Voyez le portrait de Rameau à la page 57.

(2) Mme la duchesse du Maine.

Le titre, comme pour les deux autres exemplaires, ne porte pas d'autre date que celle de la première représentation : *au mois de mai* 1739.

Si Rameau est sobre de *dédicaces*, il ne l'est pas moins de *Préfaces;* on en trouve une cependant au commencement des *Indes galantes* (1735), mais elle était en quelque sorte indispensable ; on y lit : « Comme on n'a point encore entendu la nouvelle entrée des Sauvages que j'ajoute ici aux trois premières, je me suis hasardé de la donner complète : Heureux si le succès répond à mes soins! Toujours occupé de la belle déclamation et du beau tour de chant qui règnent dans le récitatif du grand *Lulli*, je tâche de l'imiter, non en copiste servile, mais en prenant, comme lui, la belle et simple nature pour modèle. »

Une ouverture de Rameau, une vraie curiosité, c'est celle d'*Acanthe et Céphise* ou *la Sympathie, pastorale héroïque*, composée *à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne*, représentée en 1751, le 18 novembre, par l'Académie royale. Dans cette ouverture, la première partie peint *les vœux de la Nation*; la deuxième *un feu d'artifice*, avec fanfare. L'orchestre est aussi complet, même plus complet que tous ceux qu'on trouve jusque-là : il y a une flûte, un piccolo, deux clarinettes en *ut* (la clarinette était alors une grande nouveauté). Deux trompettes, deux cors, bassons, timbales et instruments à cordes, y compris la contrebasse : en plus des coups de canon, qui doivent jouer en mesure.

Malgré toute ma curiosité d'entendre cette ouverture, où les violons imitent les fusées volantes, je n'ai jamais pu y arriver.

*
* *

Jean Beer a publié des discours musicaux (1) à une époque où Lulli était mort depuis vingt-deux ans, et où ses successeurs se débattaient tant bien que mal pour atteindre sa réputation. Campra était certainement le meilleur musicien parmi les successeurs de Lulli ; mais quoique ses œuvres aient marqué un pas en avant dans l'art dramatique, surtout au point de vue du rythme, plutôt que de l'expression et de l'art musical, jamais Campra n'arriva aux succès toujours renaissants de Lulli.

Destouches et Colasse restèrent passablement dans l'ombre ; il est donc admissible que Beer, dans ses jugements sur la musique française, pouvait être bien près de la vérité quand il dit : « La musique française, étant d'un genre particulier, a besoin aussi d'amateurs particuliers. Ses *suites* sonnent bien à table, et celui qui les joue n'a pas besoin de faire chauffer le poêle aux ventouses. Ses hautbois en sourdine ainsi que ses bassons nouvellement inventés ne font pas mal non plus, et celui qui en est amateur peut éprouver une grande satis-

(1) *Johann Beerens musicalische Discurse*, etc. (suivis de la guerre musicale entre la composition et l'harmonie). Nuremberg, 1719.

faction de ces sortes de compositions et de ces instruments, à plusieurs cours princières où on les joue. Mais en ce qui regarde plus spécialement le violon, je n'ai pas entendu jusqu'ici un Français qui fût en état de jouer un solo de Biber (1). Leurs chanteurs ne sont pas non plus d'une grande *conséquence*, leur plus grande réputation réside donc dans leurs *Brandels*. »

Je ne m'explique pas bien ce dernier mot. L'auteur veut-il dire *branles*, anciennes danses françaises? On y mettait des paroles et on les chantait. Un des chapitres les plus amusants et les plus humoristiques du livre de Beer est celui où il parle des violonistes ambulants qui, entre autres bizarreries, aiment à coucher dans les écuries, parce qu'ils peuvent ainsi voler des crins pour leurs archets, ce qui explique pourquoi les susdits archets sont mêlés de crins blancs, noirs, gris, bruns, etc.

A cette époque, la manière de diriger des maîtres de chapelle en Allemagne est fort égayante aussi : « Les uns se servent d'une espèce de caisse longue, debout, au haut de laquelle sort un bras en bois qui *tappe* la mesure, et qui est mis en mouvement par le pied du maître de chapelle. » Il y en a d'autres qui sont munis d'un rouleau de papier, ou d'un long bâton qui puisse atteindre ceux qui ne vont pas en mesure.

Quant aux musiciens de l'orchestre qui frappent

(1) François-Henri de Biber, virtuose allemand, 1638-1698.

la mesure avec les pieds, j'ai entendu cela en Alsace dans ma jeunesse; le bruit en était assez semblable à celui d'un métier de tisserand mal graissé, mais plus fort : c'était du dernier ridicule.

CYTHARA DAVID EXCITANS.

C'est-à-dire « excitation brève, mais mieux fondée de Jacob, rêvant à la noble musique chorale sous l'échelle d'une instruction complette, examiné par des règles minutieuses et appuyé sur des *autorités*, publié pour l'usage de la jeunesse s'exerçant dans la musique chorale susdite et même pour son instruction passive, par *Joseph François Kinniger*, bassiste du très louable et célèbre chapitre et monastère de Crembsmünster ord. s. Benedicti, dans la haute Autriche; Lintz, imprimé chez Jean Michel Feichtinger, 1745 ». — Petit in-4° oblong. (Conservatoire.)

A la page 6, l'auteur met (comme une chose acquise) que du temps de Jubal, inventeur du chant choral, on ne se servait que de portées de trois lignes.

*
* *

J.-J. Rousseau. — On a vendu il y a deux ans une lettre fort intéressante de Jean-Jacques Rousseau, adressée à Voltaire, le 11 décembre 1745; cette lettre commence ainsi :

Il y a quinze ans que je travaille pour me rendre digne

de vos regards et des soins dont vous favorisez les jeunes muses en qui vous découvrez quelque talent. Mais, pour avoir fait la musique d'un opéra, je me trouve, je ne sais comment, métamorphosé en musicien (1). C'est, monsieur, en cette qualité, que M. le duc de Richelieu m'a chargé des scènes dont vous avez lié vos divertissements de la *Princesse de Navarre*; il a même exigé que je fisse dans les canevas les changements nécessaires pour les rendre convenables à votre nouveau sujet. J'ai fait mes respectueuses représentations; M. le Duc a insisté, j'ai obéi. C'est le seul parti qui convienne à l'état de ma fortune...

Rousseau, médiocre musicien, écrivait de sentiment, et il l'avait développé à un très haut point, mais la pratique musicale lui manquait complètement. Voilà donc le compositeur qui prétendait faire les liaisons dans la *Princesse de Navarre*, poème de Voltaire, et musique de Rameau. Il y a tout lieu de croire qu'il ne toucha pas plus à l'un qu'à l'autre. La Bibliothèque du Conservatoire possède un exemplaire manuscrit de cette partition de Rameau, et il n'y a certainement rien de la composition de Rousseau dans cette *Princesse de Navarre*, comédie-ballet pour le mariage du Dauphin avec l'Infante d'Espagne.

(1) Rousseau parle sans doute ici des *Muses galantes*, son premier essai musical (non publié). On répéta cette pièce chez le fermier général La Popelinière, et Rameau, qui était parmi les auditeurs, trouva qu'une partie de l'ouvrage devait être d'un homme d'un grand sentiment, et que le reste était d'un musicien ignorant. Ceci pouvait se passer en 1742 ou 1743. *Le Devin du village* ne fut donné qu'en 1752.

*
* *

Au commencement de la partition du *Peintre amoureux de son modèle*, de *Duny*, ouvrage représenté en 1757, on trouve une notice assez curieuse, qu'on peut considérer comme la queue de la *guerre des bouffons*. On lit donc ceci :

AVERTISSEMENT.

Tandis qu'à Paris un auteur (J.-J.-Rousseau) s'efforçoit de prouver que la langue qu'on y parle n'étoit pas faite pour estre mise en musique, moy, italien, vivant à Parme, je ne mettois en chant que des paroles françaises. Je suis venu icy rendre hommage à la langue qui m'a fourni de la mélodie, du sentiment et des images. L'auteur anti-françois auroit dû aller en Italie, et ne faire chanter que des paroles italiennes; il a fait le *Devin de village*; il n'y a jamais eu d'inconséquence aussi aimable, il est fâcheux qu'il n'ait pas continué; il a craint sans doute que ses ouvrages ne fissent trop grand tort à ses propositions.

L'abbé de Chaulieu, écrivant contre l'esprit, finit son ode par ces quatre vers :

Esprit que je hais, et qu'on aime,
Avec douleur je m'apperçois
Pour écrire contre toy-même,
Qu'on ne peut se passer de toy.

M. Rousseau a certainement dit :

Langue dure et si peu lyrique,
Avec douleur je m'apperçois
Que pour faire de la musique
On ne peut se passer de toy.

*
* *

Parmi les collections anonymes du Conservatoire, on trouve : *Recueil de sept romances d'Estelle, avec accompagnement de clavecin, dédiées à M. le chevalier de Florian, par un* AMATEUR *enthousiaste de ses délicieux ouvrages.* Paris, chez Imbault, 3 livres 12 sols.

Principes de flageolet pour tous les tons et cadences, et des airs nouveaux pour instruire les sereins et autres oiseaux. Paris, chez Frère.

*
* *

Dans le *Musiciana* de 1877 on a déjà pu lire quelques pages sur les titres bizarres; les Allemands sont plus forts que nous dans cette spécialité, surtout quand il s'agit de titres brillant par leur longueur. Il en est un que je n'ai pas eu la peine de traduire, et que je copie simplement :

Discours analytique sur la cohérence imperturbable de l'unité du principe des trois premières parties intégrantes de la théorie musicale, et qui sont : 1° la partie canonique, ayant pour objet les recherches analytiques de la génération des sons et intervalles, relativement aux trois genres diatonique, chromatique, enharmonique; 2° la partie mélodique, ayant pour objet les recherches analytiques de la combinaison des sons et intervalles,

relativement aux divers systèmes pour la disposition régulière du chant diatonique; 3° la partie harmonique ayant pour objet la recherche des lois de l'accompagnement, sous le régime des accords consonnants et sous l'ordonnance déterminée de la modulation; ouvrage enrichi de cinq tables formulaires et dédié à monsieur Tricklir, musicien célèbre, versé en géométrie et dans l'art de penser, par le baron de Wiese. Dresde, 1795.

Tricklir était un violoncelliste, né à Dijon en 1750.

Fétis, effrayé par ce titre, n'a pas eu le courage de lire l'ouvrage.

* * *

Fragments de lettres de la reine Marie-Antoinette.

Je n'aime pas la musique française extraordinairement, j'y trouve un vide qui me surprend. Avant de quitter Versailles, j'y ai entendu un jeune garçon de neuf ans, qui composait des sonates et les exécutait fort bien au clavecin; il joua aussi des morceaux d'autres compositeurs; je m'amusai à lui présenter quelques pièces allemandes, il en joua une à première vue et très bien. Si par hasard il vient par ici un bon musicien allemand protégé par l'Impératrice, adressez-le à moi.

... Il y a ici une direction supérieure de la chapelle royale qui jouit d'une grande réputation, mais que je trouve peu attrayante. Avant-hier, à la fête du Roi, qui est en même temps celle du Dauphin, on fit exécuter plusieurs symphonies, qui ne m'enthousiasmèrent pas précisément. Je voudrais entendre un peu de musique allemande, mais je n'ose

pas trop louer notre Gluck, de crainte de blesser. Il faut que j'attende une occasion pour en parler.

Enfin j'ai célébré un triomphe. Le 19 nous eûmes la première représentation d'*Iphigénie*, de Gluck ; j'en fus enthousiasmée, on ne peut plus parler d'autre chose; dans toutes les têtes il régne une fermentation sur cet événement extraordinaire. C'est incroyable, il se forme des partis, on s'attaque comme s'il s'agissait d'une question religieuse.

A la cour, quoique j'énonçai publiquement et tout haut mon opinion sur cette œuvre de génie, il y a des divisions et de vives discussions; il paraît que c'est encore plus fort en ville. Je voulus voir M. Gluck avant l'exécution, et il me développa lui-même ses plans et ses idées, pour déterminer le vrai caractère de la musique théâtrale, comme il dit, et le ramener vers le naturel. Si j'en juge d'après l'impression que l'opéra fit sur moi, il a réussi bien au delà de ses espérances; même monsieur le Dauphin sortit de son calme et trouva beaucoup de choses dignes de sa sympathie. A l'exécution il y eut, comme je m'y attendais, des passages entraînants. Au commencement on faisait des mines indécises, il faut d'abord se faire à ce système, après avoir été habitué si longtemps à tout le contraire; aujourd'hui tout le monde veut entendre la pièce, et c'est un bon signe : Gluck paraît très content.

Gluck m'a composé quelques pièces de musique que je chante au piano.

... J'ai déjà dit que l'Empereur tenait à ne pas résider au château. Il demeure dans un hôtel, mais il soupe avec nous; le mois dernier je le conduisis à une représentation d'*Iphigénie en Aulide*, qui avait lieu à l'Opéra de Paris. Il se cacha dans le fond de la loge, mais à un passage remarquable, je le saisis par le bras, et le forçai de se faire voir. Il fut salué avec enthousiasme par le public et quitta le théâtre, enchanté de sa réception et de l'heureux succès de notre bon Gluck.

*
* *

Peu de personnes savaient sans doute que M. Febvre, sociétaire du Théâtre-Français, compose de la musique dans ses moments de loisir. En voici la preuve cependant : Le 21 novembre 1887 on a vendu, à Berlin (en vente publique), un numéro (121 du catalogue) ainsi libellé : « Frédéric Febvre, sociétaire de la Comédie-Française à Paris, manuscrit de musique autographe signé : *Grande marche militaire dédiée à Sa Majesté Guillaume Ier, roi de Prusse, par Frédéric Febvre, sociétaire de la Comédie-Française, à Paris.* Partition autographe à grand orchestre, 26 pages in-folio oblique, dans une jolie reliure française, maroquin rouge, filets tranches dorées, aux armes de Prusse. »

Il paraît que ce titre avait alléché le bibliothécaire du Conservatoire de Paris, mais il n'a pas eu la bourse assez longue; on lui a répondu que le n° 121 a été racheté par un personnage du plus haut rang, à raison de 80 francs.

*
* *

Monpou. — Il y avait une fois un compositeur qui s'appelait Monpou, et dont on a chanté quelques jolies romances, très répandues du vivant de leur auteur. Monpou faisait partie des romantiques de 1830; son dernier opéra fut *Lambert Simnel*, qu'on dit avoir été achevé par Adolphe Adam. Ce dernier compositeur a fait mieux que cela, il a écrit les trois quarts de la partition de *Lambert Simnel*, ce qu'il

est facile de constater à la simple inspection de la partition autographe que possède le Conservatoire de musique.

Monpou écrivait péniblement; si on ne le voyait à l'écriture, je pourrais l'appuyer de l'opinion d'Adolphe Adam, qui me l'a dit plus d'une fois.

Eh bien! Monpou se croyait un des forts de son temps; on n'a qu'à lire cette longue et prétentieuse *quasi-préface*, mot inventé par l'auteur, imprimée sur le dos de

Sara la baigneuse

CANTATILLE

VICTOR HUGO et HIPPOLYTE MONPOU.

Pourquoi cette chanson aurait-elle plus de succès que toutes les autres du même auteur? Ce n'est point une romance, une barcarolle, une chansonnette, mais une œuvre sans nom, bizarre, extravagante et difficile. Donc, c'est justice.

Ne sais-je pas d'ailleurs combien je suis peu propre à ce genre de composition? Mes amis me l'ont dit tant de fois, que si je savais quelque chose à faire, j'y tâcherais de tout mon mieux possible; mais qu'on le dise : musique sacrée ou dramatique, faudra-t-il que je me mette aux gages de quelqu'Évêque de Wauxhall, du nom de Châtel ou de Roch, pour disputer pendant la messe les bancs de mes auditeurs à l'escamoteur qui doit me succéder? Car il est à tout le monde, leur temple : au premier, la messe avec ses chants solennels, au second le sauvage avec son bastring (1). Merci!

(1) *Bastringue* a eu deux significations : 1° un mauvais lieu; 2° un mauvais joueur de violon. Ni l'une ni l'autre ne s'accorde bien avec le texte de Monpou.

Non plus, je n'irai pas me morfondre aux antichambres de nos poètes en renom, aux coulisses de nos théâtres, pays d'eau bénite de cour, s'il en fut, pour n'obtenir que de gracieuses poignées de mains ou de charmantes promesses, dont on ne voit jamais la fin. Non, j'aime mieux attendre ! Quand on voudra de moi, je suis là.

Ce n'est pas qu'il ne soit cruel de dépenser en si chétive monnaie l'acquit de douze années passées sur Hændel, Bach, Clari, Marcello et Palestrina, le plus grand de tous, dans cette belle et puissante école de Choron, que, pour le dire en passant, presque tous ses élèves ont lâchement renié depuis leurs tout petits succès : oui, cela est cruel. Mais que voulez-vous ? C'est ainsi que l'on fait des arts dans cette France PRIVILÉGIÉE, comme on l'appelle.

Heureux sont ceux à qui l'on dit : il faut faire de cette façon, et qui font ainsi qu'on leur dit ; quant à moi, je ne le puis, ni ne le voudrais.

Tel je suis, je me donne : composant comme je sens, pour un petit nombre d'amis qui m'écoutent et me disent que cela est bien.

C'est ce qu'il me faut. Hipp. MONPOU.

NOTA. — Cette chanson devait être la première d'un album que quelques circonstances m'ont empêché de publier ; voici pourquoi elle se trouve accompagnée de cette quasi-préface.

*
* *

BERLIOZ.

Berlioz, toujours besogneux, toujours à court d'argent, avait éprouvé les sympathies du gouvernement dès 1839, où on lui donna le titre et les appointements de Conservateur de la Bibliothèque du Conservatoire. Heureusement qu'il y avait en même temps un bibliothécaire amateur, instruit, ardent,

M. Bottée de Toulmon, qui faisait la besogne en laissant les appointements à Berlioz, et celui-ci ne demandait pas mieux, car c'était certainement l'homme du monde le moins doué pour être bibliothécaire ; il m'a dit plus d'une fois que la vieille musique *c'était du fumier*, et voilà toute l'estime qu'il en faisait. Au reste, je ne lui ai jamais vu d'enthousiasme que pour Beethoven, Gluck et Weber ; le choix n'était certes pas à dédaigner, mais je suis à peu près convaincu que le reste des compositeurs (lui excepté) jouissait dans son esprit de la même estime que celle qu'il avait vouée à la vieille musique.

Quoi qu'il en soit, il a laissé à la bibliothèque quatre de ses partitions : *Benvenuto Cellini, Béatrix et Bénédict*, la *Prise de Troie* (non représenté) *et* les *Troyens*.

A ces autographes, j'ai pu successivement en ajouter quelques autres, comme la *Tempête de Shakespeare*, fantaisie dramatique ; l'*Ouverture du Corsaire ;* la première version de la *Fuite en Égypte,* exécutée à une soirée de Mme Guyet-Desfontaines, par la Société Sainte-Cécile. — L'*Impériale;* le *Requiem ;* l'*Intrata de Rob Roy mac Gregor; Herminie,* cantate de 1828 ; *Cléopâtre*, cantate de 1829, qui ne remporta pas encore le prix ; quant à *Sardanapale,* la cantate couronnée en 1830, j'avoue que je ne l'ai jamais vue.

En ajoutant à tout cela (comme autographes) un envoi de Rome de 1831 : *Et ressurexit* et quelques *romances avec orchestre,* j'aurai tout énuméré.

Beaucoup de spectateurs ou auditeurs des premières représentations des *Troyens* sont encore vivants et peuvent se rappeler avec combien peu d'enthousiasme cet ouvrage fut reçu du public.

A cette époque, je donnais régulièrement tous les hivers quatre ou cinq séances à la salle Pleyel pour faire entendre mes compositions nouvelles, quelquefois aussi celles de mes amis.

Le *Septuor des Troyens* m'avait beaucoup impressionné, et je résolus de le faire entendre à mon public de la rue Rochechouart. Mes moyens ne me permettaient pas un orchestre : le piano jouait les instruments à cordes, et l'orgue remplaçait les instruments à vent, d'ailleurs peu nombreux dans ce morceau. Au *Septuor* fut ajouté le charmant duo en *sol bémol, ô Nuit d'ivresse*, que Berlioz fit répéter lui-même avec beaucoup de soin à Mme Barthe Bandérali et à M. Félix Lévy. Mes solistes du septuor étaient : Mme Barthe, Mme Bertrand, Pagans, Archaimbaud..... ingrat ! j'ai oublié les autres.

Je m'étais payé un petit chœur d'une quinzaine d'artistes, et enfin notre exécution fit merveille ; le public applaudissait, bissait, et Berlioz, lui, pleurait !... Non, il sanglotait ! Quoi d'étonnant ! cet homme était tout nerfs.

*
* *

Une actrice, de passage à Rouen, parut dans une représentation à bénéfice.

Dans la pièce... je ne sais plus laquelle, elle s'adresse à un prince, rôle de figurant, en lui disant : « Je sais, prince, qu'à la plus belle musique du monde vous préférez le son du tambour. »

La salle entière éclata de rire à ces mots.

L'actrice, furieuse, rentre dans la coulisse, mais se calma aussitôt, car le directeur lui apprit en deux mots que le figurant était en même temps le tambour de la ville.

*
* *

En visitant quelques cartons de la Bibliothèque du Conservatoire, j'ai mis la main sur une pièce dont le titre mérite d'être conservé. L'exemplaire porte de la main de l'auteur : « à M. Berlioz; » or ce titre, le voici :

L'*anarchie musicale réprimée par le despotisme de la gamme diatonique, ou nouvelle table thématique pour être exécutée à 4 voix avec accompagnement de piano, imaginée et dédiée aux artistes* par *Louis Dalla Casa* (*de Bologne*), *artiste*. A Paris, chez Pacini et Launer.

Une basse-taille, représentant la 4e voix, chante la gamme, sur laquelle les trois autres voix brodent des fragments de phrases de Cimarosa, de Zingarelli, d'Asioli, de Mozart, de Paer, de Bellini et de Rossini ; l'accompagnateur lui-même a quelques bribes à chanter, il y a également le *God save the King*.

L'auteur a fait graver sur son morceau les deux notes suivantes : « L'effet de cette bizarre idée musicale résulte de l'extrême exactitude dans la mesure, et de bien indiquer aux écouteurs tous les motifs connus qui se présentent successivement dans la pièce. »

A la fin : « L'anarchie musicale finit par se soumettre entièrement au despotisme de la gamme diatonique. »

***

Il paraît que les facéties musicales allaient volontiers se faire éditer à la maison Launer, car en voici une seconde : l'auteur n'a pas signé, évidemment par modestie. Cela s'appelle *un Veuvage, esquisse de mœurs pour piano.* La lithographie seule est déjà un chef-d'œuvre de burlesque, les détails du morceau ont d'ailleurs leur valeur au même titre. Sur la troisième mesure, on lit : *Elle était si bonne, si tendre! C'était un ange!* (*Il est prêt à la rejoindre*).

Plus loin : « *Il se raisonne! pourquoi racourcir le fil de ses jours. Il porte machinalement la main sur un flacon de Constance, il le débouche par inadvertance et le boit par distraction...* » Durant ce temps, le piano joue *do ré, do ré, do ré* en triples croches, à faire dresser les cheveux aux auditeurs impressionnables, parce qu'on prévoit la terrible catastrophe... Eh bien! non; le piano joue *do do do* à $\frac{3}{8}$ pendant sept ou huit mesures, et vous lisez ce texte

consolant : « *Il se trouve mieux. Ne peut-il faire le bonheur d'un autre ange? Oh! oui. Il se sent capable de faire encore une, deux, trois et même quatre heureuses.* »

Là-dessus le piano tapote une espèce de valse commune... comme tout le morceau d'ailleurs, et cette scène émouvante se termine en *fa* majeur, pour effacer la tristesse de l'entrée en *fa* mineur.

***

Au mot *trio*, dans l'*Encyclopédie méthodique* (série musique), on lit cette charmante réclame de M. Momigny, auteur de l'article :

« La *Bourgeoisie musicale* connaît plus le trio de *Razetti* (1) en *fa* que ceux des grands maîtres, qui sont encore trop au-dessus de la portée des amateurs médiocres. La reconnaissance me fait un devoir de ne pas terminer cet article sans parler de l'élégance et de l'énergie avec laquelle Mme de Lanoue exécute mon *trio* de piano en *ut mineur* (œuvre 22), accompagnée de son mari, véritable amateur, et de M. Vidal, violon plein d'habileté, de délicatesse et d'esprit. »

« Mme Céleste Boucher et M. Alexandre Boucher, son époux, sont les premiers qui, par leurs rares talents réunis, ont fait goûter ce trio, *dont ils ren-*

(1) M. Fétis se donne la peine de renvoyer *Rasetti* à *Razetti;* on se demande pourquoi, puisque toutes les compositions gravées de cet auteur ont l'orthographe *Rasetti*.

dent le grandiose et la noblesse avec cette largeur de style qui caractérise les grands artistes. »

Il faut bien prévenir nos lecteurs que les bourgeois du commencement de ce siècle n'étaient pas aussi crétins en musique que M. de Momigny veut le faire accroire ; on préférait le trio de Rasetti au sien, parce qu'il était encore un peu moins mauvais, et non parce que la musique des grands maîtres (comme Momigny) était trop au-dessus de la portée des amateurs.

CHAPITRE IV

MÉLANGES HISTORIQUES — THÉATRE — LA MARSEILLAISE

Lois d'Ina (prince gallois), roi de Wessex, 688. — Ces lois ont été rédigées au commencement du xe siècle par *Hoël-dà* ou *Hoël le bon.*

Le *musicien de la cour* logeait chez le préfet du palais. Quand le roi le faisait chanter, il débutait par les louanges de Dieu, et après avoir célébré celles du roi, les autres sujets étaient à son choix. La reine avait la liberté de le faire chanter à toutes heures, pourvu que ce fût à *demi-voix*, pour ne pas troubler le roi ni ses officiers dans leurs occupations.

Le premier musicien chantait pour de l'argent, en toutes les compagnies où on l'invitait ; nul n'avait droit d'y chanter en sa présence. On lui payait 24 deniers pour une noce, mais il servait à table les convives; pour les secondes noces, il ne lui était rien dû. Ses instruments étaient la harpe et la flûte.

NÉRON.

Je n'ai pas la moindre intention de faire une apologie de Néron ; je traduis tout simplement d'après le premier volume des *Documents historiques et critiques sur la musique*, par F.-W. Marpurg.

Dès que Néron fut monté sur le trône, il attira à sa cour *Terpus* ou *Terpnus*, qui jouait de la lyre et qui était réputé le meilleur musicien de son temps (1). Guidé par ce virtuose, il continua non seulement à se perfectionner sur la lyre, mais il travailla en même temps le chant, et déjà au bout d'une année il était de force à entrer en lice avec les plus forts musiciens de profession de ce temps-là, comme il le prouva à un concours à Naples, où il remporta le prix, nonobstant le tremblement de terre qui eut lieu tandis qu'il chantait et qui ne l'émut pas le moins du monde. Les juges lui apportèrent la couronne de laurier, qu'il fit couvrir d'or et placer à côté de la statue d'Auguste, à Rome.

A ce concours public de la ville de Naples, Néron fut si charmé du succès que lui avait fait le peuple qu'il mangea plusieurs fois en public (à l'orchestre) et se fit entendre aussi après son souper dans quelque belle mélodie grecque.

Il est certain que la réputation artistique de Néron

(1) Fétis a oublié d'en parler !... Et, cependant, le maître de Néron ! C'est comme si un historien oubliait de citer le maître de guitare de Napoléon Ier; il a dû jouer de la guitare, on en jouait tant alors!

fut si bien établie qu'il vint en Italie des musiciens de tous les coins du monde rien que pour entendre l'empereur chanter sa gloire... et se voir récompensés pour cela.

Pour répandre le goût de la bonne musique, Néron fit venir cinq mille jeunes gens d'Alexandrie, et leur donna les meilleurs maîtres de l'art.

Après son retour à Rome, on fut très impatient de l'entendre ; si bien qu'en se rendant au Sénat, dans son char, le peuple l'arrêta en lui demandant de produire sa divine voix. Il promit de chanter dans ses jardins, lors des fêtes néroniennes qui approchaient. Mais le peuple fut aussi peu satisfait de cette réponse que sa propre escorte, et comme il était l'homme le plus bienveillant du monde, il ne se fit pas prier davantage pour donner ce plaisir au peuple.

Néron se rendit au théâtre (représentation gratuite ce jour-là) ; il parut sur la scène, se mit à préluder, et fit annoncer par Clitus Rufus, à haute voix, que l'empereur chanterait l'histoire de Niobé. On commença, et ce divertissement dura jusque très tard dans la nuit, au grand ébahissement du peuple.

Dès son entrée dans la carrière artistique, Néron avait donné ordre qu'on inscrivît son nom sur le rôle des joueurs de harpe et de lyre. (Ceci n'a rien d'étonnant. M. le baron Haussmann a bien été élève du Conservatoire, classe de violoncelle, en 1825 ; il n'en était pas plus fier pour cela.)

Un jour que Néron jouait sur la scène le rôle

d'Hercule furieux et qu'il parut, selon la tradition, couvert de chaînes, un soldat de sa garde, voyant son maître dans cet état, prit la chose au sérieux et accourut à son secours, armé de son glaive. Ce trait plut à Néron, qui fit récompenser le soldat.

L'exemple de la cour ne manqua pas d'inspirer aux plus grandes familles de Rome un goût prononcé pour la musique et le théâtre; les plus considérées d'entre elles montèrent des tragédies et des comédies, s'évertuant à les jouer de leur mieux; de tous côtés on ne parlait que de ces sortes de réjouissances; Rome était le séjour des plaisirs, même les Vestales y prenaient part.

Cependant, de toutes les représentations publiques organisées par l'empereur, aucune ne lui procura plus d'honneurs et plus de succès de la part du peuple que celle où il parut au théâtre de Pompée avec le roi arménien Tiridates, ce dernier dans la position la plus humble d'un vaincu, mettant à ses pieds le sceptre et la couronne. Le discours, plein de soumission du roi, fut répété à haute voix au peuple par un préteur, après quoi Néron releva Tiridates, lui remit la couronne sur la tête, et le plaça à ses côtés, à la droite du théâtre, pour entendre la comédie accompagnée d'une superbe musique. Les vivats éclatèrent de toutes parts, et on nomma ce jour le *jour doré*.

Après son retour d'Arménie, l'empereur se proposa d'aller en Grèce. Il visita les théâtres d'Athènes, de Thèbes, de Lacédémone et de Corinthe ; partout

où il parut, il obtint le prix. On lui érigea partout des colonnes triomphales; il dispensa la Grèce de tout tribut, récompensa magnifiquement les virtuoses les plus célèbres, et revint triomphant à Rome.

Son successeur Galba n'a pas laissé la même réputation que Néron dans les Annales artistiques. Le célèbre joueur de flûte *Canus* s'étant fait entendre devant lui, fut récompensé par une pièce de monnaie, tandis que Néron lui eût largement fait part de ses trésors.

***

LA MUSIQUE

dans le mystère de la Passion (1).

Après le baptême de Jésus par saint Jean, il y a cette note :

Icy sort Jhesus hors du fleuve Jourdain, et se jecte a genoulx tout nud devant paradis. Adonc parle Dieu le Père, et le Sainct Esprit descend en forme de colomb blanc sus le chef de Jesus, puis retourne en paradis : et est à noter que la loquence de Dieu le Père se doit prononcer entendiblement et bien attrait en trois voix, cest assavoir ung hault dessus, une haulte contre et une basse contre, bien accordées, et en cette harmonie se doit dire toute la clause qui sensuyt :

Hic est filius meus dilectus
In quo mihi bene complacui,

Cestuy cy est mon fils Jhesus,
Qui bien me plaist, ma plaisance est en luy
C'est le Crist promis, cest celuy

(1) D'après l'exemplaire de la bibliothèque du Conservatoire.

Que je accepte reparateur
D'humain forfaict et redempteur
De nature humaine, bannie
Pieça de ma gloire infinie,
Je me complais en sa personne,
Aux hommes par luy je pardonne,
Et par le moyen de sa grace
Je donne au baptesme efficace
D'imprimer caractere fix
Du grant merite de mon filz
A l'ame de l'homme mortel.

Les anges Raphaël, Uriel, Chérubin et Séraphin viennent parler à Jésus, puis on lit (même page) :

Icy chantent ung *silete* en paradis.

Feuillet 115, verso :

Icy sen retournent les anges en chantant, et Jésus descend de la montagne.

Feuillet 147, recto :

Icy se asseent Rodigon, Jayrus, Nicoderme, Phares et Abiton en une aultre table, et sonnent les menestriers.

Feuillet 147, verso. En parlant de la fille d'Hérode :

Icy commence a dancer, et sonne le tabourin une entrée de morisque, puis cesse ung petit, et la fille dance tousjours, cependant que les seigneurs parlent.

Un peu plus loin :

Icy commence le tabourin un tordion.

Feuillet 151, recto. En parlant des patriarches aux limbes :

Ils chantent es limbes un silete.

A propos de la Madeleine, les frères Parfait mettent une phrase qui ne se trouve pas dans l'exemplaire du Conservatoire :

Cy apres commence la mondanité de la Magdaleine, et est à noter qu'elle pourra chanter de choses faictes à plaisance, ce qui sensuit, et après le pourra dire sans chanter.

Cependant, au feuillet 162, verso, Magdaleine dit à Perufine (une de ses suivantes) :

DAMOYSELLE.

Disons quelques chansons nouvelles
Et vivons de joyeuse vie.

PASIPHAÉE.

Dame a tout plaisir asservie
Laquelle voulez-vous ouir?

MAGDALEINE.

La plus doulce pour m'esjouir
Que vous sçaurez.

PERUFINE.

Or disons doncques...

Icy chantent Magdaleine et ses damoyselles quelque joyeuse chanson, en soy demenant joyeusement et honnestement.

Feuillet 216, verso :

Cy commence, etc. (C'est l'entrée de Jésus à Jérusalem)... « et sur l'entrée du parc y aura enfans chantans mélodieusement jusques à ce que bonne silence soit faicte, au lieu de prologue. »

Feuillet 218, verso :

Icy est Jesus sur l'asne et y a quatre des apôtres devant et huit après, et sont bien loing de la cité et voyent venir ceulx de la cité, tous par ordre, portans rameaux vers, et chantant la chanson qui sensuyt, tous ensemble.

Chanson joyeuse.

Vecy nostre benoist sauveur
Qui nous viens voir,
Mettons-nous en nostre debvoir
Luy faire honneur.
C'est le roy begnin sans rigueur
Qui doibt regner,
Vecy nostre benoist sauveur
Qui nous viens veoir.
C'est le roy begnin sans rigueur
Qui doibt regner.
Cest celuy qui doibt dominer
Sur tout vray cueur.
Vecy nostre benin sauveur,
Qui nous vient veoir,
Mettons-nous en nostre debvoir
Luy faire honneur.

Au feuillet 220, verso, les chants continuent :

BENJAMIN.

Chantons par modulation
Chant de lyesse.

LE 2e FILS DE JULIE.

Faisons par realtation
Feste et largesse.

JAPHET.

Exaltons la redemption
De nostre humblesse.

ABEL.

Exaltons la redemption
De tel haultesse.

BENJAMIN.

Voicy nostre roy, nostre sire,
Le bien que nostre cueur desire,
Que les prophettes ont predict,
Cil qui David chanta sa lire
Et qui vainct la fureur et l'ire,
Du pervers et malin esperit :
Osanna filio David !
etc.

Un peu plus loin, tous chantent : *Gloria laus.*
Vers la fin du *Mystère*, feuillet 338 :

Chant royal en latin qui se pourra chanter bien piteusement :

Kyri rector cuncti potens
Morte passus vitanitens
Triumphali gloria
Peccatores nunc redimens
Hostem cruce sic optimens,
Tibi parent omnia.
etc.

Feuillet 393, il y a encore une indication de

silete, ce sont des cantiques dans les limbes : Adam, Jérémie, David, etc.

Il y a également un *silete* au haut du feuillet 396, verso.

*
* *

Fête donnée dans la cour de la Bastille par François Ier aux quatre ambassadeurs envoyés par Henri VIII, roi d'Angleterre, pour conclure un traité d'alliance contre les entreprises de Maximilien Ier, empereur d'Allemagne, 22 *décembre* 1518.

« Le roy, le légat, les orateurs, les princes, les cardinaux et tous les autres estans assis au tribunal avec les très nobles dames, incontinent les ménestriers avec trois buccines et flûtes de boys non pareilles, et deux instruments d'airain à la mode milanoise, commencèrent à sonner et chanter très mélodieusement la Pavane, basse danse, laquelle le Roy dansa deux foix avec plusieurs aultres princes.

« Quand on fut au banquet, alloient devant ceux qui portaient la viande solennellement joueurs de doulx instruments en grande mélodie.

« Après le banquet arrivèrent douze personnages masqués, vestus et ceins de soye blanche à la similitude et semblance des espaignols, tout partout tissus de toylle d'or. Item douze en habit de France cousu dessus d'or par les extrémités très diligentement. Derechef huit prophètes (magiciens) vestus d'un manteau, et quatre sibylles vestues de drap

d'or. Plus quatre aultres ayans vesture pourprée, portans chapeaux blancs comme les cardinaulx, et puis venaient deux Grecs ceins d'un manteau, deux de vesture d'or et deux de toille d'argent. Et derechef deux d'or et deux de toille d'argent, et derechef deux d'or et deux de toille d'argent meslé de soie. Toutefois tous avaient plusieurs soies, mais de diverses couleurs estoient leur appareil et despouilles et en petit espace de temps de rond en rond ou de rue en rue commencèrent à sauter, danser et morisquer en estant au théâtre et lieu à ce ordonné, laquelle chose tira plusieurs à admiration. Derechef les bucines, flûtes, commencèrent à donner, chanter, à la mode de Milan, la *Pavane*; et étoient quarante paires des personnaiges, qui toujours ne cessèrent de dancer, et n'y avait aultre qui menast les dances fors ceux qui avaient faux visages ou qui estoient déguisés. »

*
* *

Extraits de l'histoire de Louis XI, etc., aultrement dite la chronique scandaleuse, par Jean de Troyes, 1620.

Souper donné par le cardinal de Bourbon au duc et à la duchesse d'Orléans.

« Et si y avaient encore trois belles filles faisant personnaiges de seraines toutes nues, et leurs veoit-on le beau tetin droit séparé, rond et dur, qui estoit chose bien plaisante, et disoient de petits motets et

bergerettes. Et près d'eulx jouoient plusieurs bas instrumens qui rendoient de grandes mélodies. »

Arrivée de la Reine en bateau, le 1er septembre 1467.

« Et dedans iceulx (bateaux) estoient les petits enfans de chœur de la saincte chapelle, qui illec disaient de beaulx virelois, chansons et autres bergerettes, moult mélodieusement, et si y avoit aultre grant nombre de clairons, trompettes, chantes-haulx et bas instrumens de diverses sortes, qui tous ensemble jouoyoient chascun endroit soy moult mélodieusement. »

Entrée du Roy Louis XI à Paris, août 1461.

« Et fut ledit soupper moult honorable, plantureux et bien honestement servy de tout ce qu'il estoit possible de trouver, avecques chantres et plusieurs instrumens mélodieux, farces, mommeries et aultres honnestes joyeusetés. »

LES PUYS DE MUSIQUE.

Au XVIe et au XVIIe siècle, on était loin de se désintéresser en France à ce qui touchait à la poésie et à la musique. Sans parler des Jeux floraux de 1322, auxquels Clémence Isaure donna une nouvelle impulsion vers 1500, on peut citer, entre autres créations de ce genre, les *palinods* (1), sorte de concours

(1) *Palinod*, mot grec, qui signifie chant répété ; le premier vers de la première stance devait être répété à la fin de toutes les autres.

poétique plus spécialement consacré à glorifier la Vierge. Robert Wace au XIIe siècle paraît être un des premiers poètes entrés en lice pour la *fête des Normands*, qui se célébrait le jour de la Conception, et c'est précisément sur cette fête des Normands que paraît enté le *palinod*, inauguré en 1527 à Caen (1).

Dans les règlements de ce palinod, on voit percer l'oreille du Normand, homme pratique par excellence : Donc à Caen on donnait des prix chiffrés; de cette manière le concurrent pouvait préférer la somme en argent. Ainsi la *palme* était rédimable par 40 sols, le *laurier* rédimable par 30 sols, etc.

Il n'en était pas de même au *Puy* de musique d'Evreux où l'on donnait la *lyre*, *le luth*, *l'orgue*, *la harpe*, *le cornet*, *la flûte*, *le triomphe*.

Le mot *puy* (podium) signifie *lieu* élevé, et par extension s'appliquait aux fêtes musicales, dans lesquelles on produisait les œuvres soumises à un concours régulier, et où l'on distribuait les prix aux lauréats, comme cela se pratiquait à Rouen, à Evreux, à Dieppe, et dans bien d'autres villes de France.

On nommait chaque année un *prince* du puy, c'est ce qu'on appellerait aujourd'hui un président. La princerie s'offrait naturellement à quelque grand seigneur ou à un bourgeois riche, car on s'y piquait d'honneur et on régalait l'assemblée. Au puy

(1) *Mémoire historique sur le palinod de Caen*, œuvre posthume de l'abbé De La Rue. Caen, 1841.

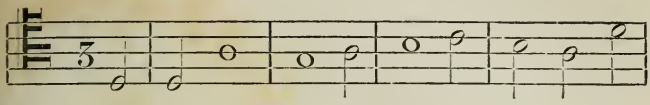
d'Evreux (1) en 1583, il y eut les musiciens chantres de la chapelle du cardinal de Guise, qui vinrent embellir la fête, et parmi eux Pierre Guédron (le futur surintendant de la musique de Louis XIII), mais qui alors n'était qu'enfant de chœur et même *en la mutation de sa voix, ce nonobstant chanta le haute-contre* (l'alto) *fort bien.*

Dans ces concours, les musiciens produisaient eux-mêmes leurs œuvres, surtout quand c'était un chant seul, comme celui dont nous parlerons plus loin; quant aux motets à plusieurs voix, l'embarras n'était pas bien grand, puisqu'on avait toujours à sa disposition le chœur de Notre-Dame d'Evreux. A cette époque, les chœurs de chapelle étaient composés d'excellents musiciens qui, comme lecteurs à première vue, rendraient des points à la plupart de nos chapelles ou églises d'aujourd'hui.

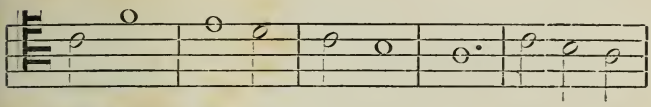
Il y avait certes des musiciens de talent qui se présentaient à ces concours; ainsi parmi les lauréats du puy d'Évreux, entre 1575 et 1590, on trouve les noms illustres d'*Orlando de Lassus*, de *Du Caurroy*, de *Jacques Mauduit*, de *Caignet*, etc. En 1575, Eustache Du Caurroy remporta le prix du *cornet* avec sa chanson *Rosette pour un peu d'absence*, poésie de Philippe Desportes. Le musicien était alors âgé de vingt-six ans, l'un des chantres de la chapelle de musique du Roi; il fut plus tard le maître de chapelle des rois François II, Charles IX, Henri III et Henri IV.

(1) *Puy de musique, érigé à Évreux, en l'honneur de Mme Sainte-Cécile*, par MM. Bonnin et Chassant. Evreux, 1837.

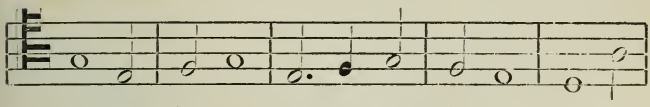
Voici la mélodie qui remporta le prix du *cornet* (d'or ou d'argent, on ne le dit pas) :



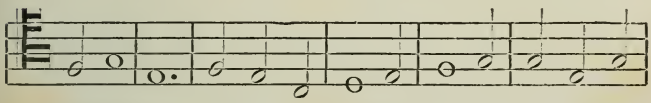
Ro - set - te pour un peu d'ab - sen - ce Vo -



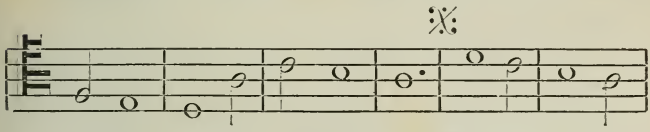
- tre cœur vous a - vez chan - gé, Et moi sa -



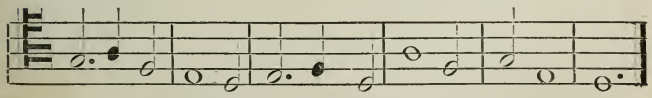
- chant cette in - con - stan - ce, Le mien au - tre part



j'ai ran - gé. Jamais plus beauté si lé - gè - re Sur



moi tant de pou - voir n'au - ra Nous ver - rons, vo-



- la - ge ber - gè - re, Qui premier s'en re - pen ti - ra.

Cette pièce était-elle simplement écrite à une voix ? J'en doute, parce qu'à cette époque tous les musiciens écrivaient leurs chansons à plusieurs voix, 4, 5, 6, 8. Il y a donc tout lieu de croire que *Rosette pour un peu d'absence* a été chantée à quatre voix, en donnant au *ténor* le chant comme c'était l'habitude.

Cela est d'ailleurs confirmé par ce passage relatif au puy de 1575 : « Les prix seront exposés à la vue des assistants, sur le puy (sur l'estrade) au jour de de la *concertation de la musique*, lendemain de la fête Madame Sainte-Cécile, et pour être promptement délivrés aux maîtres musiciens auxquels ils auront été adjugés. »

Puisque les musiciens *concertent* ensemble, il est clair que rien n'a été chanté ou joué seul.

Chardavoine s'est hâté de reproduire l'air de Du Caurroy, et c'est d'après lui que je le donne ; mais encore une fois les quatre parties de cette chanson ont dû exister, et existent peut-être encore ; mais où ?

LA MARCHE DE RAGOCZY.

Cette grande famille transylvanienne a fait parler d'elle dès le commencement du XVIIe siècle. En 1660, on lit dans la *Muse historique* de Loret :

Ragotsky, sans cérémonie,
Tient bon dans la Transylvanie ;
Et le Grand Turc ou grand Sultan,
Des chrétiens le second Satan,

Et qu'en divers lieux on redoute,
Ne le saurait mettre en déroute.
Mais plusieurs de ses régiments,
Poussés par des ressentiments
Dont leur nation est aigrie,
Font grand désordre en la Hongrie,
Et portent bien de la terreur
Dans les pays de l'Empereur :
Mais ce souverain germanique
A résister si bien s'applique,
Que les Turcs, quoique assez méchans,
N'en seront pas trop bon marchans.

Ces versiculets étaient publiés en juin, et un mois après, en juillet, on lit :

Ragotzky, prince de courage
Est décédé, dont c'est dommage,
Mais il a, par un noble effort,
Vendu bien chèrement sa mort
Aux Turcs, nation violente,
Car il défit six mil et trente
Des dits Turcs, pires que des chiens,
Sans perdre que sept cents des siens;
Le combat, dit-on, fut terrible,
Il y fut percé comme un crible,
Après avoir lui-même mis
A bas plus de trente ennemis,
Il reçut de coups d'alumelles (1)
Cinq ou six blessures mortelles,
Dont il mourut dix jours après,
Changeant ses lauriers en cyprès.

(1) *Alumelle*, lame de couteau, d'après le Dictionnaire de l'Académie.

Il paraît qu'il existe dans la tradition diverses chansons sur les Ragoczy, pièces plus anciennes que la marche que nous connaissons, et qui datent du commencement du siècle dernier, quand le prince transylvanien François-Léopold Ragoczy s'opposa, sans succès, au pouvoir de l'Autriche. La prohibition par le gouvernement autrichien de l'exécution de la marche de Ragoczy dans les réunions publiques et la confiscation des exemplaires imprimés dans les magasins de musique ont été sans doute un stimulant de plus pour conserver dans le cœur du peuple cet air aimé.

Un seigneur hongrois s'écriait : « Quand j'entends *le Ragoczy*, il me prend envie de conquérir le monde; mes doigts se crispent d'un mouvement convulsif après un pistolet, une épée, ou quelque arme qui soit à ma portée : il faut que je la saisisse, que je marche en avant (1). »

Le prince Léopold, après un soulèvement réprimé par l'Autriche, fut enfermé au château de Neustadt; d'où il parvint à s'échapper, grâce à sa femme. On peut lire la romanesque captivité et la délivrance de ce prince dans le Ve volume des *Pièces intéressantes et peu connues*, par de La Place, Bruxelles, 1787.

Berlioz décrit d'une façon émouvante sa première

(1) En Hongrie, on a une espèce de hautbois criard, barbare, dont le son perçant porte très loin; on l'appelle *Ragoczi Pfeife* (flûte Ragoczy) ou *Haborn-sip* en hongrois; un peu plus court que

exécution à Pesth de la marche de Ragoczy, qu'il avait orchestrée : on trouvera cela dans le second volume de ses *Mémoires*.

LE THÉATRE A PARIS EN 1751.

Bouffons les mardis,
Bouffons les jeudis,
Auront une fin prochaine.
Excepté le
Fameux coin de
La Reine,
Tout l'Opéra
Leur donnera
Pour peine
D'aller aux badauts
Porter leurs trétaux
Près de la Samaritaine.

(*Chansonnier*, man.)

*
* *

Le « Don Juan » de Mozart.

La première représentation de cet opéra eut lieu à Prague le 29 octobre 1787. L'affiche de ce jour-là disait : *Oggi, per la prima volta, Don Giovanni ossia il Dissoluto punito, Drama giocoso in due atti, con balli analoghi, parole del signor abbate*

le hautbois de nos jours, on prétend que c'est le plus ancien instrument des tziganes. Il servait dans le temps à appeler sous les armes les hommes valides, au moment du danger.

Da Ponte, musica del celebre maestro signor Amadeo Mozart.

PERSONAGGI :

Don Giovanni	Signor Luigi Bassi.
Il Commendatore	Signor Gius. Lolli.
Donna Anna	Signora Teresa Saporiti.
Donna Elvira	Signora Cate Miceli.
Leporello	Signor Felice Ponziani.
Zerline	Signora Teresina Bondini.
Masetto (il suo sposo)	Signor Gius. Lolli.

Cori di contadini, Dami, Damigelle, popolo, Ballabili di contadini, contadine, etc.

Nous n'écrirons pas ici la biographie de Mozart, né en 1756, mort en 1791 ; son collaborateur Da Ponte a pu jouir plus longtemps que lui de l'immense succès du Don Juan, jouissance assez désintéressée, il faut le dire, car alors les droits d'auteur n'étaient pas encore régularisés. Da Ponte n'est mort qu'en 1838 à New-York.

A Salzbourg, lieu de naissance de Mozart, on a déjà donné une espèce de centenaire anticipé, et à cette occasion M. R. von Freisauff a publié un écrit intéressant sur le *Don Juan*; nous en avons extrait une grande partie des documents qu'on va lire.

En 1788 eut lieu à Leipzig une première de *Don Juan ;* on en a conservé l'affiche : *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni, le dissolu puni ou Don Juan, grand opéra comique avec des chœurs, beaucoup de décors et un double orchestre, en 2 actes; la poésie est de l'abbé Da Ponte, et la musique a été composée exprès là-dessus par le cé-*

lèbre compositeur Monsieur Mozart. Le public bienveillant est prié de ne pas faire répéter les airs.

A Bonn, en 1789, on annonçait *Don Juan* ou *le Libertin puni,* opéra-comique en deux actes ; à Graz, dans la même année, l'affiche de *Don Juan* ajoutait, « afin de compléter suffisamment l'exécution de la belle, artistique et forte musique de *Mozart*, plusieurs amateurs connus ont promis de jouer dans l'orchestre, par pure gracieuseté envers l'honorable et estimable public ».

Quant à Munich, la censure défendit la pièce comme immorale ; elle n'y fut jouée qu'en 1791.

Francfort, 1794, *Don Juan*, *opérette comique en 2 actes, d'après l'italien.*

A Dresde, 1795, l'opéra de Mozart avait pour titre : *Don Juan ou l'Invité en pierre*, *grand opéra comico-sérieux d'après l'italien de Métastase.* Dans la distribution des rôles, Donna Anna s'appelle *Donna Laura*, Ottavio c'est *Don Gonzalve*, Masetto et Zerline se nomment *Pierre* et *Claire*, Leporello c'est *Frantz.*

A Insbruck, en 1800, l'affiche détaillait tous les décors ; ainsi, dans la treizième scène : *Cimetière avec la statue du commandeur, et son épitaphe en transparent.*

Dans la scène dix-huitième : *Sur un signe du fantôme, tout le théâtre se change en une horrible salle de furies, dans le fond la gueule enflammée de l'Enfer. De tous les côtés apparaissent des*

bêtes, des furies qui poursuivent Don Juan, le saisissent et le jettent dans la gueule, au milieu des éclairs et du tonnerre !

Mozart, de son vivant, était surtout très connu et très apprécié en Allemagne. Son Don Juan ne fut donné à l'Opéra de Paris qu'en 1805, c'est-à-dire dix-huit ans après son apparition à Prague. L'affiche de l'Opéra de Paris est curieuse : *Académie impériale de musique, an XIII, Don Juan, opéra en trois actes, paroles de Thuring* (1) *et Baillot* (2), *musique de Mozart, arrangée par Kalkbrenner.*

Ce dernier était le père du pianiste. Les Italiens de Paris ne donnèrent cet opéra qu'en 1811. Spontini en était alors le directeur. Mme *Barili* chanta Donna Anna; Mme *Festa* Zerline, *Tachinardi* Don Juan et *Porto* Masetto.

A Paris, on ne parle pas de la scène des furies qui enlèvent Don Juan, tandis qu'en Allemagne c'était à peu près dans la tradition ; à Laybach, en 1815, on afficha : *Les aventures de Don Juan en Espagne ou le festin de pierre, opéra-comique amusant en 3 actes, d'après l'espagnol de Molinar, avec une danse des furies.*

Le théâtre d'Anvers (1808) met une variante : *Cette pièce sera représentée avec toute la pompe imaginable; à la fin on verra une pluie de feu et le voyage en Enfer de Don Juan.*

(1) Thuring, un général de brigade en retraite.
(2) Baillot, sous-bibliothécaire.

A Riga, en 1820, l'affiche dit qu'au premier acte, à la noce paysanne, M. Kunst dansera un solo. « On a également confectionné exprès pour cette représentation un volcan en éruption, dans lequel les furies jettent Don Juan. »

Vers 1840, à Stuttgart, au moment où Leporello, de la part de son maître, adressait à la statue équestre du commandeur l'invitation à souper, ledit commandeur eut une telle envie d'éternuer qu'il ne put y résister ; Leporello s'arrêta un instant, ébahi, puis s'adressant au public, il dit : à vos souhaits ! Le commandeur répondit par une grave inclination de tête..... Il y eut un tel fou rire parmi le public que la pièce en resta là.

A Vienne, Salieri s'opposa de toutes ses forces à la représentation du *Don Juan*, de crainte que cela ne fît du tort à son ouvrage *Axur* qu'on représentait alors, et ce n'est que par un ordre exprès de l'empereur que cet opéra parut à la scène le 7 mai 1788. Le public fut d'abord assez tiède, le grand Haydn seul à Vienne trouva que c'était un chef-d'œuvre ; peu à peu cependant la critique et le public s'échauffèrent et finirent par s'enthousiasmer du *Don Juan*.

Richard Wagner émet également son opinion sur *Don Juan* dans l'*Opéra et le Drame :* « J'en reviens de nouveau au musicien délicieux, chez lequel la musique était tout ce qu'elle peut être dans l'homme : voyez Mozart ! Etait-il un musicien d'ordre inférieur parce qu'il n'était absolument que musi-

cien, qu'il ne voulait et ne pouvait être autre chose? voyez son *Don Juan!* Où la musique a-t-elle jamais atteint une si riche individualité, une telle plénitude de caractère? »

Le sujet de *Don Juan* avait été fréquemment employé au théâtre de drame en Italie; Allacci cite un *Convitato di Pietra* de F. Savio, en 1652, un autre de Cigognini, un troisième de Mollo en 1678.

En 1783, Tritto avait fait représenter à Naples son opéra d'*Il Convitato di pietra.*

En 1787, environ six ou sept mois avant Mozart, Gazzaniga donna son *Convitato di pietra* à Bergame.

On indique encore un *Convito di pietra, ossia il D. Giovanni*, musique de Gardi (Venise 1787).

Le Conservatoire de Paris possède une copie de la partition de Gazzaniga, c'est une œuvre qui n'est pas sans valeur.

Je termine en constatant avec les journaux que Mme Viardot vient d'annoncer à M. Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire de musique, qu'elle léguerait sa *partition autographe du « Don Juan de Mozart*, à notre Conservatoire ».

PREMIER JOURNAL DE MUSIQUE.

On regarde généralement comme le premier essai de critique musicale, en France, le petit in-12 dont le titre est : *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique, à Amsterdam, et se trouve à Paris* (1756).

C'était une espèce de prélude, d'essai, que l'abbé de Morambert faisait là. Cependant cet appel ne fut guère entendu ; cette *première partie* de 84 pages, suivies de huit planches de musique, n'alla pas plus loin, et ce n'est qu'en 1764 que Mathon de la Cour publia son *Journal de musique*, suivi de l'*Almanach musical* en 1775 et du *Calendrier musical* de Framery en 1788.

Le *sentiment d'un harmoniphile* ne manque certainement pas d'intérêt ; voici de quoi on y parle : 1 *Le* Te Deum *de M. Philidor.* — 2° *Particularités de la vie de Calvières* (1). — 3° *Service de Royer* (2). — 4° *Analyse de l'art du chant* (3). — 5° *Réflexions sur l'opéra de* Castor et Pollux (4). — 6° L'*Europe galante.* — *Particularités de la vie de Campra et Catalogue de ses ouvrages.* — 7° *Sur l'opéra.* — 8° *Concert.* — 9° *Académie de musique érigée à Aix en Provence.*

*
* *

Il paraît qu'en 1756 les choristes de l'Opéra n'étaient pas la fleur des pois : « On ne saurait trop s'élever contre l'inaction dans laquelle restent ordinairement ceux qui chantent les chœurs, défaut qui refroidit l'action et détruit l'illusion.

(1) *Calvière* (1695-1755), organiste de la chapelle royale à Paris.

(2) *Royer*, en 1748 directeur du Concert spirituel, auteur de divers ballets.

(3) *L'Art du chant*, par Bérard.

(4) *Castor et Pollux*, de Rameau.

« Quelque place que tiennent les chœurs dans un opéra, soit qu'ils y fassent partie de l'intérêt, soit qu'ils n'y soient qu'accessoires, ils doivent toujours faire voir jusqu'à quel point ils y entrent, ou par leurs attitudes, ou par leurs évolutions, ou par un jeu marqué.

« Dans le cas où ils ne sont qu'à la suite de quelque héros dont ils chantent la gloire, ils ne doivent, en place de l'attitude ignoble et inanimée qu'ils paraissent avoir adoptée, qu'en prendre d'agréables et de décentes qui conviennent à la position dans laquelle ils se trouvent, et varier les figures que leur nombre les met dans la nécessité de former pour entourer leur héros, sans s'en tenir à la forme si rebattue du *fer à cheval*, à laquelle ils paraissent être aussi attachés qu'à l'attitude des bras croisés.

« Quel autre ridicule ne jette pas encore sur la régie de ce spectacle la manœuvre grossière des cordes qui traversent si souvent le fond du théâtre, qu'on a la maladresse de jeter pendant des endroits intéressants, et dont la chute interrompt toujours le spectateur ; puis ces monstres ridicules et même indécents qu'on emploie quelquefois, qui laissent presque voir la forme humaine sous une toile blanchâtre, et dont les jambes traînantes de ceux qui en sont revêtus achèvent de tirer des spectateurs un rire de mépris, qui est le seul mouvement que puissent exciter des objets aussi mal représentés. »

Décidément on a fait quelques progrès depuis

1756; les chœurs ne se mettent plus en fer à cheval, mais ils chantent moins bien que les chœurs du théâtre de Vienne, par exemple ; je suis fâché d'être obligé d'en convenir. On a reproché quelques fois aux choristes femmes de l'Opéra de Paris d'être un peu mûres, tandis qu'à Vienne, à l'Opéra impérial, on ne voit presque exclusivement que des jeunes filles pour le même emploi. Leurs voix sont fraîches et bien sonnantes. On m'a raconté le pourquoi pendant que j'étais à Vienne. Là beaucoup de jeunes filles de la bourgeoisie, musiciennes et ayant même eu des leçons de chant, font partie des chœurs de l'Opéra, en ajoutant volontiers un supplément de 100 à 150 francs par mois à leurs dépenses de toilette. Elles ne sont pas le moins du monde déconsidérées pour cela, et peuvent même avoir d'autres emplois dans des magasins, par la simple raison qu'étant musiciennes, elles répètent moins que des choristes dans le cas contraire.

***

On lit dans le *Journal de musique* (mai 1770) :

« Le 23 on a représenté *Athalie* de Racine, au théâtre de Versailles (1), avec des chœurs et le spectacle le plus pompeux. »

Sans doute qu'à cette époque on ne se rappelait plus que Moreau, maître de musique de la chambre

(1) Le théâtre de la Cour

du roi Louis XIV, avait composé les chœurs d'*Athalie* pour Saint-Cyr.

Donc, à Versailles, il y eut au troisième acte d'*Athalie* un chœur d'*Ernelinde* de Philidor ; au quatrième acte, un chœur de *Jephté* de Montéclair, et enfin au cinquième acte un chœur d'*Iphigénie* de Desmarets et Campra (1).

Cela rappelle tout à fait la fameuse représentation du *Bourgeois gentilhomme*, à l'Opéra, le 8 janvier 1852.

« Le 26 mai on donna sur le théâtre de Hay-Market, à Londres, l'*Orfeo*, opéra italien dont la musique est de M. le chevalier Gluck. MM. *Back* et *Guglielmi* ont ajouté à cet opéra *une nouvelle ouverture et quelques airs !!* »

Que le bretteur Guglielmi, qui avait toujours besoin d'argent, consentît à *embellir* et *corriger* l'œuvre de Gluck, cela n'a rien de bien étonnant ; mais que Jean-Chrétien Bach, le onzième fils du grand Sébastien, y ait prêté la main, c'est bien plus extraordinaire !

Un joli petit almanach, qui s'appelle *Modes parisiennes* de 1820, me fournit l'appréciation suivante du théâtre italien d'alors : « La nouvelle administration de l'Opéra italien a heureusement fait oublier celle de Mme Catalani (2) aux dilettanti de la capitale.

(1) L'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, ne fut donnée qu'en 1774.

(2) Mme Catalani avait eu la direction du Théâtre Italien en 1816 et 1817, une déplorable direction, qui finit par la ruine et la clôture de ce théâtre.

La troupe nouvelle a offert l'ensemble le plus satisfaisant. Pellegrini a soutenu en France l'immense réputation qu'il avait acquise dans son pays; lui, Garcia, Porto, Mmes Mainvielle-Fodor, Ronzi, ont surpassé l'attente des amateurs les plus difficiles. Quant au signor Rossini, sa musique n'a pas fait fortune dans une ville depuis longtemps accoutumée aux chefs-d'œuvre de Mozart, de Cimarosa et de Paisiello. »

Le *Barbier*, de Rossini, avait été joué à Paris avec un succès médiocre (et surtout des acteurs médiocres) en 1819; Rossini ne vint à Paris que beaucoup plus tard.

ROMANS MUSICAUX
ET PIÈCES DE THÉATRE SUR DES MUSICIENS.

Les Allemands ont toujours eu un faible pour les romans musicaux, surtout au XVIIIe siècle, tandis qu'en France, ce genre de littérature n'a jamais été très goûté. J'ai eu la patience de lire quelques-uns de ces livres, entre autres le (1) *Charlatan musical, dépeint sous forme d'une histoire plaisante et agréable, non seulement pour les amateurs de musique intelligents, mais aussi pour tous ceux qui n'ont pas une connaissance particulière de cet art, pour leur plaisir et passe-temps*, par JEAN KUHNAU. Dresde, 1700.

Cette suite d'aventures arrivées à un médiocre

(1) *Der musikalische Quacksalber*, etc.

musicien, nommé *Caraffa*, n'est vraiment pas lisible de nos jours, et il y a beaucoup plus de gros sel que d'esprit, des raisonnements à perte de vue, des descriptions scabreuses, le tout finissant par une longue dissertation sur les qualités d'un virtuose, qualités qui, pour la plupart, seraient aujourd'hui des défauts.

*
* *

La censure viennoise passait pour très regardante. Un comique aimé, Hasenhut, jouait un jour son rôle dans le *Rochus Pumpernickel*, pièce populaire. Or, dans cette pièce, il entre en scène à cheval et en chantant une chanson.

Le cheval se conduisit d'une façon déplorable, et le public de rire. Hasenhut, s'apercevant d'où venait le vent, allonge un bon coup de cravache au cheval, en s'écriant : « Tiens, bourrique, cela t'apprendra à dire des choses qui n'ont point passé à la censure. »

Ce furent des applaudissements à n'en pas finir.

*
* *

Il existe un certain nombre de pièces de théâtre sur des musiciens célèbres, je vais faire suivre les titres de celles que je connais :

Cimarosa, opéra-comique en deux actes de J. N. Bouilly, musique de Nicolo Isouard, 1808.

Haydn, ou le menuet du bœuf, comédie-anecdote en un acte, mêlée de vaudevilles, par MM. J. Gabriel et Wafflard, 1812.

Grétry chez Madame Duboccage, vaudeville en un acte, par MM*** et Fougas, 1815.

Rossini à Paris, ou le grand dîner, à-propos-vaudeville en un acte, par MM. Scribe et Mazères, 1823.

Grétry au Parnasse, tableau mythologique en action, mêlé de vaudevilles, par M. Chatelain, artiste, 1825.

Paganini en Allemagne, à propos anecdotique en un acte, mêlé de couplets, de MM. Desvergers et Varin, 1831.

La Chambre de Rossini, canevas à l'italienne, mêlé de vaudevilles et de musique nouvelle, par MM. Merle et Simonnin, 1834.

Beethoven, drame lyrique en un acte, par F. L. Berthé, 1836.

LA MARSEILLAISE.

Il me paraît essentiel de revenir sur la *Marseillaise*, dont il est déjà question dans le *Musiciana* de 1877, et sur laquelle, depuis ce temps, mon ami Arthur Pougin a parlé à diverses reprises, dans le *Ménestrel*, d'une façon des plus éloquentes.

Quand les Allemands sont à bout pour découvrir des compétiteurs à Rouget de Lisle, ce sont des Français qui les remplacent; de cette façon nous avons eu Castil Blaze et Fétis, attribuant la musique de la *Marseillaise* à Navoigille et à Alexandre Boucher; même tout dernièrement, M. Arthur Loth ayant acheté de la veuve de Vervoitte un manuscrit intitulé *Esther, musique de M. Grison, chef de*

la maîtrise de Saint-Omer, a publié ce pleutre arrangement des stances de la calomnie de Racine sur l'air de la *Marseillaise ;* c'est aussi amusant à lire que la messe de Holtzmann (1), dont je vais donner une partie du *Credo*.

Ce Holtzmann était un organiste de Meersburg (2) sur le lac de Constance, vers la fin du XVIIIe siècle. Il a laissé en manuscrit : *Sex missæ elegantiori stilo compositæ*. Il paraît que ce manuscrit porte au commencement une date en effet antérieure à l'apparition de la *Marseillaise*; mais une telle date prouve, à la rigueur, quand un manuscrit est commencé, et non quand il est terminé. Or, vers 1860, par un caprice quelconque, on a exécuté une de ces messes, et on a découvert dans le *Credo* une ressemblance fort étonnante avec la *Marseillaise*. En 1862, un directeur de musique, V. Hamma, a publié dans la *Gartenlaube* un article revendiquant la mélodie de la *Marseillaise* pour le susdit Holzmann. Or, un simple examen de cette messe suffit pour convaincre le musicien le plus médiocre que c'est une plate et maladroite adaptation des paroles de la messe sur la *Marseillaise* démembrée, déchiquetée. M. Tappert, excellent critique musicien, a été un des premiers à reconnaître cette maladroite supercherie.

Les Allemands, tenant absolument à prouver que la *Marseillaise* est éclose chez eux, se sont rejetés

(1) Je rectifie ici ce nom, inscrit à tort *Holzbauer* dans le premier *Musiciana*.

(2) Et non *Merseburg* en Saxe.

MESSE DE HOLTZMANN.

Allegro moderato.

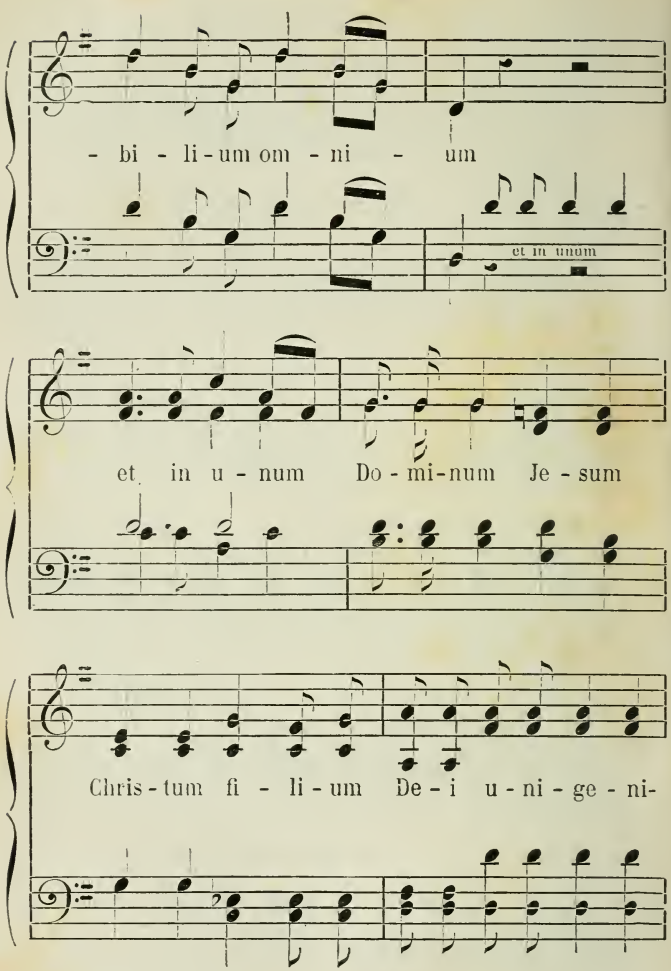
PIANO

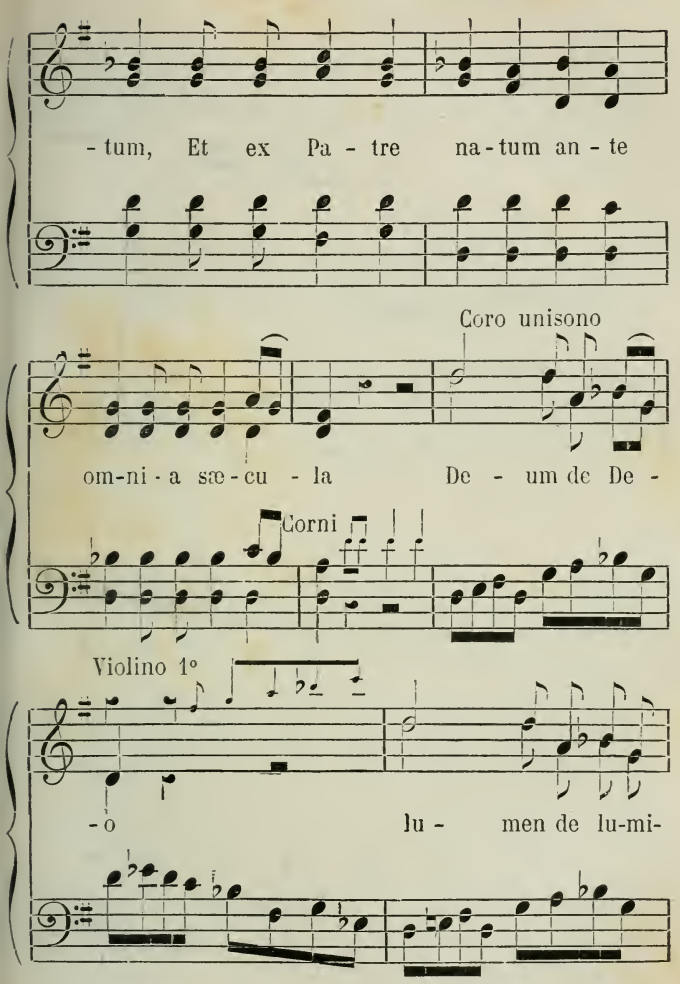
Cre-do in u-num De - um

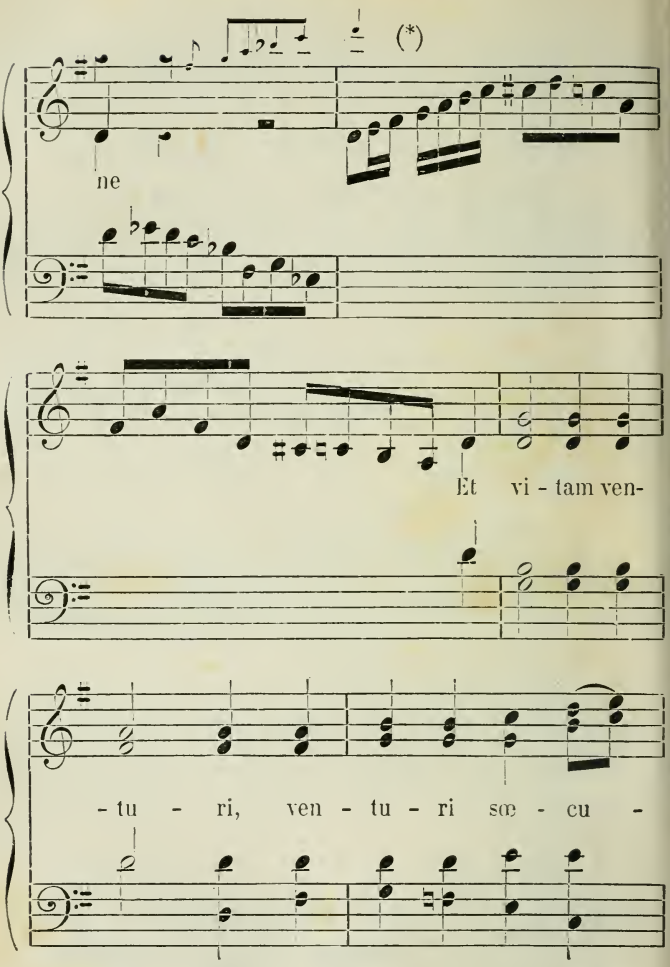
pa-trem om-ni-po-ten-tem, fac - to-rem cœ - li et

Violon

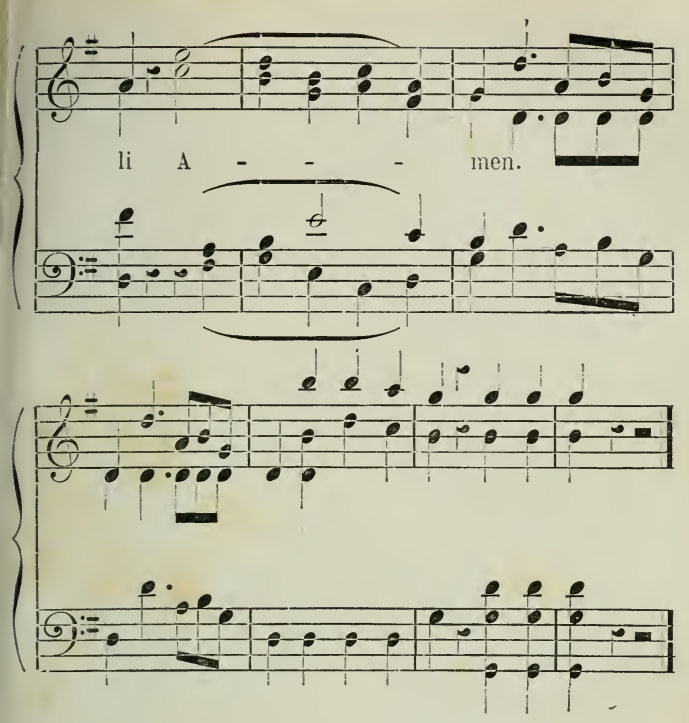
ter-ræ vi-si - bi-li-um om-ni - um, vi-si -


- bi - li - um om - ni - um
et in unum
et in u - num Do - mi - num Je - sum
Chris - tum fi - li - um De - i u - ni - ge - ni-


-tum, Et ex Pa - tre na-tum an - te
Coro unisono
om-ni - a sæ - cu - la De - um de De -
Corni
Violino 1°
-o lu - men de lu-mi-



(*) L'*Et in carnatus est* se chante également sur la première partie de la *Marseillaise ;* la terminaison est celle que je donne.



sur une chanson appelée *Rinaldo;* mais ils se sont aperçus, quoiqu'un peu tard, que le roman de *Rinaldo Rinaldini*, d'où l'on a tiré cette chanson, a été publié pour la première fois en 1798, et que la *Marseillaise* est de 1792. La chanson de *Rinaldo* se termine en effet par le commencement de l'hymne de Rouget de Lisle, et prouve seulement que l'auteur a commis un plagiat authentique, car il devait

connaître bien certainement la *Marseillaise*. Qui ne la connaissait ?

Enfin, on a été jusqu'à évoquer une bribe de phrase dans le *Bandl-Terzett* de Mozart ; cela ressemble à la *Marseillaise* comme un casque-à-mèche à un éléphant.

M. Fétis aurait certainement pu éviter le carton qu'il a été obligé de faire à Rouget de Lisle, auquel il contestait la *Marseillaise;* n'aurait-il pas mieux fait de croire à l'honnête déclaration faite par Grétry dans ses *Mémoires sur la musique :* « On a attribué l'air des Marseillais à moi et à tous ceux qui ont fait quelque accompagnement. L'auteur de cet air est le même que celui des paroles, c'est le citoyen Rouget de Lisle. Il m'envoya son hymne : *Allons, enfants de la Patrie*, de Strasbourg, où il était alors, six mois avant qu'il fût connu à Paris; j'en fis, d'après l'invitation de l'auteur, tirer plusieurs copies que je distribuai. »

LA PRISE D'ALGER.

La prise d'Alger, cantate, paroles de M. d'A..., *musique de* M. F. Paer, *chevalier de la Légion d'honneur et directeur de la musique particulière de Sa Majesté Dédié aux armées de terre et de mer en Afrique. Au profit des veuves et des orphelins militaires et marins qui ont succombé dans cette campagne.*

En mettant la main sur cette curieuse lithographie,

dont le drapeau est coloré aux trois couleurs, je croyais avoir affaire à un anachronisme, puisque c'est sous Charles X, au commencement de juillet 1830, que le maréchal de Bourmont s'empara d'Alger, et alors c'était le drapeau blanc. Il est incontestable qu'à l'origine ce devait être un drapeau blanc ; mais comme Louis-Philippe est arrivé au trône à la fin du même mois de juillet, les éditeurs auront voulu continuer leur actualité à succès en donnant au drapeau les trois couleurs. Paër avait été, en effet, le directeur de la musique du roi Charles X.

*
* *

Les noms portés par l'Opéra de Paris.

1671.	19 mars.	Académie de Musique.
1672.	29 mars.	Académie Royale de Musique.
1791.	24 juin.	Opéra.
1791.	29 juin	Académie de Musique.
1791.	27 septembre. . .	Académie Royale de Musique.
1792.	15 août.	Académie de Musique.
1793.	12 août.	Opéra.
An II. (18 octobre 1793.)	27 vendémiaire. .	Opéra National.
An II. (7 août 1794.)	20 thermidor. . .	Théâtre des Arts.
An V. (28 février 1797.)	10 ventôse. . . .	Théâtre de la République et des Arts
1802.	24 août.	Théâtre de l'Opéra.
1804.	29 juin.	Académie Impériale de Musique.
1814.	2 avril.	Académie de Musique.
1814.	5 avril.	Académie Royale de Musique.
1815.	21 mars.	Académie Impériale de Musique.
1815.	8 juillet.	Académie Royale de Musique.

1830.	4 août.	Théâtre de l'Opéra.
1830.	10 août.	Académie Royale de Musique.
1848.	26 février.	Théâtre de la Nation.
1848.	29 mars.	Opéra, Théâtre de la Nation.
1850.	2 septembre. . .	Académie Nationale de Musique.
1851.	2 décembre. . .	Académie Impériale de Musique.
1854.	1er juillet.	Théâtre Impérial de l'Opéra.
1870.	4 septembre. . .	Théâtre National de l'Opéra.

Mon ami Nuitter a eu l'obligeance de me transcrire cette longue liste d'après les registres de l'Opéra.

CHAPITRE V

TRAITÉS ET MORCEAUX DE MUSIQUE — LES BATAILLES

Questions harmoniques, dans lesquelles sont contenues plusieurs choses remarquables pour la physique, pour la morale et pour les autres sciences. Paris, chez Jaques Villery, rue Clopin, à l'Escu de France, et au coin de la rue Dauphine, aux Trois Perruques ; 1634. Petit in-8° de 276 pages.

Ce volume de *Marin Mersenne* n'est ni rare ni commun : il est entre deux, comme dirait Montaigne.

L'auteur se propose une suite de questions, les résout à sa façon (bien entendu) ; il y ajoute ensuite des corollaires, comme s'il s'agissait de problèmes de géométrie.

La plupart de ces questions sont passablement bizarres, à commencer par la première : « A savoir si la musique est agréable, si les hommes savants y doivent prendre plaisir, et quel jugement l'on doit faire de ceux qui ne s'y plaisent pas, et qui la méprisent ou qui la haïssent. »

Un peu plus loin, on lit que « ceux qui ont le jugement solide ne peuvent entendre parler de joueurs de luth, de violon ou des autres instruments qu'ils ne s'en rient, comme de jongleurs et de ménestriers, qui n'ont l'esprit et les mains propres qu'à servir de plaisantins !!... »

« En effet, l'on voit peu d'honnestes gens qui s'emploient à ce mestier, qui est si infâme et si décrié, que ceux qui savent la musique n'osent le confesser dans la compagnie des hommes savants sans rougir de honte! »

D'après cela, il faut bien convenir que les musiciens sont un peu plus estimés aujourd'hui qu'en 1634. Voyez-vous MM. Ambroise Thomas et Charles Gounod rougir d'avouer qu'ils savent la musique !

La musique amollit et énerve le courage des auditeurs : « De là vient qu'on ne trouve quasi nul musicien qui soit martial, et qui n'ayme mieux tenir un verre et la bouteille dans ses mains que l'espée. »

« La musique a encore ce malheur qu'elle excite au mauvais amour et à plusieurs inclinations vicieuses; de là vient que la pluspart des musiciens sont desbauchés, et qu'ils sont merveilleusement présomptueux, quoiqu'ils ne sachent rien. »

Il y a toute une litanie de gentilles propositions de ce genre à l'encontre des musiciens ; même le père Mersenne, malgré sa bonne volonté, les défend pour la plupart assez médiocrement.

Voici ce qu'il répond, page 68 : « Quant à l'igno-

rance, la débauche et l'arrogance des musiciens, je dis premièrement que plusieurs ne sont pas tachés de ces vices, car l'on en rencontre de très honnestes et de très savants, qui touchent le luth ou qui chantent, et oyent quelques concerts chez eux ou chez leurs amis particuliers, etc. »

*
* *

En 1708, Frédéric Erhard Niedt a publié un *a b c musical* (ce n'est donc pas une invention de Panseron). Cet *a b c* de Niedt est bien la chose la plus humoristique qu'on puisse lire, le tout semé d'anecdotes, de proverbes et de bons mots ou plutôt de gros mots. A la page 33, on apprend la manière douce et insinuante avec laquelle on inculquait la musique aux gamins dans les écoles, ou bien dans les maîtrises de 1708.

« Le professeur ne doit pas s'imaginer d'infuser sa science avec des soufflets, des cheveux tirés ou des coups de bâton, mais commencer le tout sans effort ni pression. Il résulterait une misérable harmonie si, au lieu de chanter, on se mettait à pleurer, et quant à celui qui doit être battu ou qui se laisse battre, qu'il soit de préférence mis à la porte : à laver la tête d'un Maure, on perd sa lessive. Le plus souvent, c'est le maître lui-même qui décourage les élèves en les battant. Ces rustres, chez les gens et même à l'église, ne tiennent qu'à se faire voir, eux et leur autorité. Pour une petite faute ils soufflettent le chanteur, le tirent par les cheveux ou le soumet-

tent à toute autre torture qu'ils ont imaginé. J'en ai connu un de ce tempérament, et comme il est mort je puis en parler.

« Avant de savoir à quoi m'en tenir, les soubresauts et les cris étouffés des enfants de chœur qui chantaient me paraissaient singuliers. Un jour j'en accostai un en lui demandant pourquoi il ne se tenait pas plus tranquille en chantant et se remuait tant. Le pauvre garçon fondit en larmes en me montrant ses jambes toutes brunes, toutes bleues, par les coups de pied du maître, qui reprenait de cette façon les enfants de chœur, même durant le service divin. »

Nous citerons encore, d'après Niedt, la manière de faire le fameux baume pour guérir les voix, laissant à messieurs les professeurs de chant le soin de le fabriquer d'après la recette exacte ci-dessous :

BAUME POUR LA POITRINE.

« Vous prenez : *Flores Hyperici*, c'est-à-dire des fleurs de l'herbe de la Saint-Jean, fraîches ou desséchées, deux bonnes poignées ;

Des fleurs de camomille romaine, une bonne poignée ;

De la *lunaire* ou fleurs de sureau, trois poignées.

« Vous hachez cela très menu, puis vous le mettez dans une cornue ; vous y versez de l'esprit de vin rectifié jusqu'à ce qu'il dépasse les fleurs hachées de l'épaisseur de la main, vous couvrez avec soin la cornue, vous l'exposez pendant 12 jours au soleil

d'été, ou pendant 20 jours près du poêle en hiver ; l'esprit de vin se colorera d'un rouge intense, comme le beau vin rouge. On décante cet esprit de vin après y avoir exprimé tout ce que les fleurs retenaient de liquide; on filtre l'esprit de vin à travers un linge fin ; alors pour deux livres ou un *Moos* de cet esprit de vin, on prend les ingrédients suivants :

Gummi benzoin	4 demi-onces.
Storac. Calam.	6 id.
Encens choisi.....	de chacune une demi-once.
Mastix.....	
Myrrhe.....	
Aloès succ.....	
De l'ambre jaune ou succin.	2 demi-onces.
Liquiritz.....	3 id.

« On pulvérise le tout très fin, on y ajoute encore :

De la racine d'angélique....	2 demi-onces.
De la racine de violette blanche (bien hachée) . .	4 —
Une poignée de grains de genièvre (bien écrasés).	
Des feuilles de sauge et de romarin, ce que trois doigts peuvent saisir (le tout écrasé ou haché).	
De la graine de fenouil et d'anis	2 demi-onces.
De la fleur de muscadier.	un peu.
Des clous de girofle.....	

« Mettez tout cela dans l'esprit de vin coloré en rouge, versez dans une cornue que vous boucherez soigneusement avec de la vessie de bœuf, et tenez-le pendant 16 jours à une chaleur modérée ; décantez-le tous les jours plusieurs fois, et quand

durant ce temps la gomme sera fondue et que la liqueur se sera concentrée des autres ingrédiens, filtrez à travers un linge fin, et ajoutez-y encore une demi-once de baume du Pérou, et votre *baume pour la poitrine* sera terminé.

« L'usage de s'en servir consiste à en prendre soir et matin, chaque fois 15 gouttes, versées dans du vin pas trop fort.

« Les personnes qui se serviront de ce baume pectoral n'auront pas à craindre d'affection pulmonaire.

« Extérieurement on peut porter sur sa poitrine une peau tannée de chat sauvage, qui attire à elle toutes les humidités ou autres inconvénients. »

C'est long à transcrire, mais l'eau vous en vient à la bouche, même quand on ne souffre pas des poumons. Le gosier de rossignol de nos cantatrices et ceux de nos ténors se trouveront certainement bien du remède que nous venons de remettre au jour pour la première fois en français, et nous nous attendons à des remerciements bien sentis de la part de MM. les professeurs de chant.

COUPERIN.

Concert instrumental sous le titre d'Apothéose, composé à la mémoire immortelle de l'incomparable M. de Lully, par M. Couperin. *Chès l'auteur, proche la place des Victoires, vis-à-vis les écuries de l'hôtel de Toulouse;* 1725.

L'absence de numéros pour les rues rendait tou-

jours nécessaire de donner des explications, parfois très étendues, quand il s'agissait de renseigner sur une adresse. On voit Couperin, publiant en 1726 son ouvrage *les Nations*, habiter au même endroit que ci-dessus, et donner des explications assez différentes pour indiquer sa demeure.

Cette *apothéose* de Lulli est précédée d'une préface où l'auteur, en parlant de son ouvrage, dit : « Ma Minerve m'a poussé à l'entreprendre presque aussi tost que j'en ay eu formé le plan, etc. » Il y a ensuite un *avis* très détaillé, que nous allons reproduire. Le morceau est écrit pour un *1er et un 2e dessus* de *symphonie* et *une basse d'archet,* c'est-à-dire pour deux violons et basse, cette dernière renforcée par une *basse continue* au clavecin, jouant à l'unisson du violoncelle.

Voici donc cet avis :

« Ce trio, ainsi que l'apothéose de Corelli et le livre complet de trios, que j'espère donner au mois de juillet prochain, peuvent s'exécuter à deux clavecins, ainsi que sur tous autres instruments. Je les exécute dans ma famille et avec mes élèves, avec une réussite très heureuse, sçavoir, en jouant le premier dessus et la basse sur un des clavecins, et le second avec la même basse sur un autre à l'unisson. La vérité est que cela engage à avoir deux exemplaires au lieu d'un, et deux clavecins aussi. Mais je trouve d'ailleurs qu'il est souvent plus aisé de rassembler ces deux instruments que

quatre personnes faisant leur profession de la musique. Deux épinettes à l'unisson (à un plus grand effet près) peuvent servir de même. La seule chose qu'il faille observer, c'est de se régler toujours sur la valeur des notes pour les agréments (1) qui doivent la remplir. Les instruments d'archet soutiennent les sons, et au contraire, le clavecin ne pouvant les perpétuer, il faut de toute nécessité battre les cadences ou tremblements et les autres agréments très longtemps, et moyennant cette attention, l'exécution n'en paroistra pas moins agréable; d'autant que le clavecin a dans son espèce un brillant et une netteté qu'on ne trouve guères dans les autres instruments. »

C'est-à-dire que pour soutenir le son au clavecin on battait des trilles!!!

Nous allons énumérer les diverses indications que porte cette apothéose :

APOTHÉOSE DE LULLI.

(1re Partie.)

1. Lulli aux Champs-Élisés, concertant avec les ombres liriques.
2. Air pour les mêmes.
3. Vol de Mercure aux Champs-Élisés pour avertir qu'Apollon y va descendre.
4. Descente d'Apollon, qui vient offrir son violon à Lulli et sa place au Parnasse.

(1) On voit par là que la façon d'interpréter les agréments n'était pas bien fixée.

5. Rumeur souteraine causée par les auteurs contemporains de Lulli.
6. Plaintes des mêmes pour les flûtes ou des violons très adoucis.
7. Enlèvement de Lulli au Parnasse.
8. Accüeil entre-Doux, et Agard (1), fait à Lulli par Corelli et par les Muses italiennes.
9. Remercîment de Lulli à Apollon.

(2e Partie.)

Apollon persuade à Lulli et Corelli que la réunion des goûts François et Italien doit faire la perfection de la musique.

1. Lulli et les Muses françoises (en clé de sol première), Corelli et les Muses italiennes (en clé de sol deuxième).
2. Lulli jouant le sujet, et Corelli l'accompagnant.
3. Corelli jouant le sujet à son tour, que Lulli accompagne.

Le tout se termine par :

La Paix du Parnasse faite aux conditions (sur la remontrance des Muses françoises) que lorsqu'on y parleroit leur langue, on diroit dorénavant Sonade, Cantade; ainsi qu'on prononce ballade, sérénade.

Il faut ajouter que le grammairien claveciniste Couperin n'a pas réussi à imposer cette orthographe.

(1) Cela veut-il dire : accueil entre tous égards ou bien moitié sucre et moitié sel? A ce numéro, Couperin écrit les violons en clés de sol deuxième, comme les Italiens le pratiquaient déjà alors, et au numéro suivant il remet les clés à la française pour ces instruments, c'est-à-dire les clés de sol première.

Les Nations, sonades et suite de symphonies en trio, en quatre livres séparés, pour la commodite des académies de musique et des concerts particuliers, par M. Couperin, *organiste de la chapelle du Roy, ordinaire de la musique de la chambre de Sa Majesté, pour le clavecin, etc. A Paris, chez l'auteur, au coin de la rue Neuve-des-Bons-Enfants, proche la place des Victoires ;* 1726.

Aveu de l'Auteur au public :

« Il y a quelques années déjà qu'une partie de ces trios a été composée : il y en eut quelques manuscrits répandus dans le monde; dont je me déffie par la négligence des copistes.

« De tems à autres j'en ay augmenté le nombre; et je crois que les amateurs du vray en seront satisfaits. La première sonade de ce Recueil fut auscy la première que je composay; et qui ait été composée en France. L'histoire même en est singulière.

« Charmé de celles du Signor Corelli, dont j'aimeray les œuvres tant que je vivray; ainsy que les ouvrages françois de M. de Lulli, j'hazarday d'en composer une, que je fis exécuter dans le concert où j'avois entendu celles de Corelli; conoissant l'âpreté des François pour les nouveautés étrangères, sur toutes choses, et me défiant de moy-même, je me rendis, par un petit mensonge officieux, un très bon service. Je feignis, qu'un parent que j'ay effectivement auprès

du roy de Sardaigne, m'avoit envoyé une sonade d'un nouvel auteur italien. Je rangeai les lettres de mon nom, de façon que cela forma un nom italien (*Cuperino*) que je mis à la place.

« La sonade fut dévorée avec empressement et j'en tairay l'apologie. Cela cependant m'encouragea, j'en fis d'autres; et mon nom italiénisé m'attira, sous le masque, de grands applaudissemens. Mes sonades heureusement prirent assés de faveur pour que l'équivoque ne m'ait point fait rougir. J'ay comparé ces premières sonades avec celles que j'ay faites depuis; et n'y ay pas changé, n'y augmenté grand-chose.

« J'y ay joint seulement de grandes suites de pièces aux qu'elles les sonades ne servent que de préludes, ou d'espèces d'introductions.

« Je souhaite que le public désintéressé en soit content; car il y a toujours des contradicteurs, qui sont plus à redouter que les bons critiques, dont on tire souvent contre leur intention des avis très salutaires. Les premiers sont méprisables; et je m'acquite d'avance envers eux : avec usure. Il me reste un nombre assés considérable de ces trios pour en former dans la suite un volume auscy complet que celuy-cy. »

Couperin composait volontiers ce qu'on appelle aujourd'hui de la musique pittoresque. Il le dit d'ailleurs très clairement dans la préface de ses *Pièces de clavecin*, 1713.

« J'ay toujours eu un objet en composant toutes

ces pièces ; des occasions différentes me l'ont fourni : ainsi les titres répondent aux idées que j'ay eues ; on me dispensera d'en rendre compte : cependant comme, parmi ces titres, il y en a qui semblent me flatter, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assez ressemblants sous mes doigts, et que la plupart de ces titres avantageux sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ai voulu représenter qu'aux copies que j'en ay tirées. »

La virtuosité seule ne charmait que médiocrement Couperin, car, dans cette même préface, on lit : « J'ayme beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend. »

Voici au reste quelques-uns des titres les plus singuliers qu'on trouve en tête des pièces de Couperin :

Les Nonnettes (les brunes, les blondes). — *La Babet.* — *La Mimi.* — *La Ténébreuse.* — *La Lugubre.* — *La tendre Fanchon.* — *Les Barricades mystérieuses.* — *La Rafraîchissante.* — *Le Bavolet flottant.* — *Les Notables et Jurés ménestrandeurs.* — *Les Invalides ou gens estropiés au service de la grande Ménestrandie.* — *Désordre et déroute de toute la troupe, causés par les ivrognes, les singes et les ours.* — *La petite pince-sans-rire.* — *Le croc en jambe.* — *La divine Babiche ou les amours badins.* — *Les Lis naissants.* — *La Virginité sous le Domino couleur d'invisible.* — *La pudeur sous le Domino couleur de rose.* — *Les Coucous bénévoles sous des dominos jaunes.*

La dernière suite des pièces de Couperin est intitulée : *Concerts royaux.*

En voici la préface :

« Les pièces qui suivent sont d'une autre espèce que celles que j'ay données jusqu'à présent. Elles conviennent non seulement au clavecin, mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et au basson ... » (Pourquoi pas à la guimbarde et au trombone également ?)

« Je les avois faites pour les petits concerts de chambre, où Louis XIV me faisoit venir presque tous les dimanches de l'année. Ces pièces étaient exécutées par messieurs Duval, Philidor, Alarius et Dubois : j'y touchois le clavecin. Si elles sont autant du goût du public qu'elles ont été approuvées du feu roi, j'en ai suffisamment pour en donner dans la suite quelques volumes complets. Je les ai rangés par tons, et leur ai conservé pour titre celui sous lequel elles étaient connues à la cour en 1714 et en 1715. »

Il paraît que quelques écrivains ou critiques ont donné un coup de griffe à Couperin, relativement à ses préfaces, car, en tête du troisième livre, on lit ces mots :

« Je demande grâce à messieurs les puristes et grammairiens sur le style de mes préfaces, j'y parle de mon art, et si je m'assujettissais à imiter la sublimité du leur peut-être parlerais-je moins bien du mien, etc. »

C'est égal, que dirait aujourd'hui une maman si

sa fille, en venant de pension, lui contait qu'elle joue en ce moment *la Virginité sous le Domino couleur invisible !*

***

Le *traité de la Basse continue appliqué à la composition de* Heinichen est certainement un ouvrage remarquable pour l'époque où il a été publié : je parle de la seconde édition, 1728.

J'ai eu la persévérance de parcourir les 960 pages in-4° dont se compose ce traité, je ne parle pas des seize pages d'introduction ni des dix pages d'*errata*. L'auteur est très verbeux, mêlant son texte allemand de latin et de français avec une certaine humour; c'était d'ailleurs le style de l'époque, pour l'Allemagne du moins. A la page 91, l'auteur dit qu'avant cette seconde édition de son œuvre il ne connaissait dans ce genre que l'*Armonico prattico de Gasparini, le Traité de l'accompagnement au clavecin par Saint-Lambert* et les quelques pages de *Boyvin* sur le même sujet, c'était peu. Il paraît qu'alors (en 1728) certains intervalles comme la sixte augmentée et quelques autres ne s'employaient pas, sinon dans des cas rares ; nons avons bien changé les choses depuis ce temps-là.

Une des curiosités de ce gros volume, c'est une ode de Mattheson adressée à Heinichen, qui paraît avoir été de ses amis; on y trouve cette interpellation : « Que fais-tu Handel ? Ne composes-tu plus rien ? C'est en vain qu'on t'envoie des messages, etc. »

***

Pour tant de grincheux quand ils parlent de la musique de leur époque, il est consolant de trouver un homme qui en parle avec satisfaction. Cette perle rare est un M. Vyon, qui a publié en 1742 un traité intitulé : *la Musique pratique et théorique*, etc.

Dans la dédicace à M. Chartraire, marquis de Bourbonne, on lit : « A l'aide des règles géométriques, nous nous sommes frayés des routes aisées dans les labyrinthes de l'Harmonie. Le bon goût, qui semble avoir fixé son séjour en France, règne dans nos chants mélodieux. Notre génie vient de se faire un genre nouveau, né, pour ainsi dire, entre la belle simplicité de l'opéra et les vives saillies de la sonate italienne. D'ailleurs, quelle précision, quelle justesse dans l'exécution de nos musiques ! ! ! »

C'était là certainement un homme très satisfait.

L'ouvrage de M. Vyon, à titre de complément, est suivi de fragments importants tirés des opéras de Lully : *Roland*, *Armide*, *Issé*.

***

Dans le *Traité de chant et de violon*, par J. F. X. Kurzinger (3e édition, 1793), on lit cette question curieuse, dont la réponse ne l'est pas moins. « Est-il vraiment possible que la musique ait aussi ses ennemis ? »

— Certainement. Car déjà autrefois Zwingle, par mépris pour la musique, a demandé la suppression complète du chant dans les églises, et pour le rendre d'autant plus risible, il chanta lui-même sa supplique devant le Conseil de Bâle, afin de montrer combien il est bizarre de *chanter* ses affaires devant les hommes, et par suite combien il est absurde d'adresser ses prières à Dieu en chantant. »

Autre question :

« Est-il bien vrai que tous les musiciens ont des vers (ou des rats) dans la tête ? »

Assez longuement motivée, la réponse n'en est pas une, en concluant qu'il y a une infinité de gens qui ont des vers dans la tête, dans les mains et dans les jambes, et qui ne sont pas musiciens pour cela.

On dit aussi dans ce livre que la musique n'est si méprisée que parce que beaucoup de musiciens sont ivres du matin au soir.

A la question : qui a inventé les notes ? on répond :

Jean de Murs (Muris), un Français et excellent musicien qui vivait en l'an de grâce 1220.

Et quant à la *solmisation*, c'est Guido Aretinus qui l'inventa en 1024.

Ce traité est suivi d'un supplément sur les termes de la musique. A *abblasen*, dont le sens est *exécuter*, on lit : est employé pour les musiciens des tours, les fifres (Kunstpfeiffern), les joueurs de cornet à bouquin, ou musiciens de ville, quand ils jouent au haut des tours.

Dans le petit dictionnaire des termes de musique, qui termine l'ouvrage de Kürzinger, il y a un certain nombre de choses intéressantes, entre autres ses définitions du cornet à bouquin et des différents tons encore en usage alors : le ton de la musique de chambre, le ton du chœur et le ton du cornet à bouquin.

Parmi les articles facétieux, on peut citer le *Dona nobis*, « pièce d'église venant après l'*Agnus Dei*, et qui, selon la fantaisie du compositeur à la mode, consiste généralement en un thème vulgaire de la rue ou un petit air de danse de paysans, pour remonter un peu la communauté attristée par le *Miserere nobis*, quoique celle-ci s'étonne parfois, dans sa naïveté, que puisque la messe va finir bientôt, il n'est pas nécessaire de recommencer un interminable *da da da da* et *pacem*, *pacem*, *pacem*. »

« Le *flageolet* est une petite flûte en buis, en bois d'ébène ou en argent, avec laquelle on serine les canaris. »

« *Sérénade*, musique nocturne, dans laquelle viennent ramper souvent les vers poétiques. Les sérénades se donnent généralement par des nuits agréables, rarement à la gloire de Dieu ; elles sont très malsaines par les temps de pluie, et dangereuses quand on y donne ou qu'on y reçoit des coups. »

« Les trompettistes de cour ne permettraient pas à un musicien de tour de jouer de la trompette en leur présence, sans leur autorisation. »

L'AVE MARIA DE M. BACA.

En cataloguant ces temps derniers quelques pièces arriérées, mon attention s'est fixée sur un *Ave Maria* d'un compositeur mexicain, production des plus ordinaires, pour n'en pas dire plus; mais il y a une préface à ce morceau, elle est signée J. Bermudez de Castro, et cette préface est un chef-d'œuvre de... on va voir.

M. Bermudez raconte la *délicieuse soirée* où il a eu le bonheur d'entendre chanter l'*Ave Maria* de M. Baca, c'est le nom du compositeur. M. Bermudez avait l'âme très sensible, car il n'avait *jamais senti des transports aussi voluptueux* : « Ce fut alors que nous comprîmes les effets de la grâce divine; nous étions comme une éponge abreuvée d'eau de senteur, tout notre être était sillonné par des courants prophétiques d'un bonheur céleste. Et ces ravissements extatiques étaient généralement partagés par tout l'auditoire. Nous avons vu une jeune femme du peuple cacher sous son tablier des larmes toutes divines, pendant que le beau visage d'une anglaise, transfiguré par l'extase, laissait voir des yeux d'un bleu céleste, levés au ciel et noyés dans des larmes d'un bonheur ineffable... etc., etc. »

Pourquoi ne pas dire tout de suite que l'église de Notre-Dame-de-Lorette était transformée en baignoire, ce soir-là.

Il paraît que M. Baca est *spécialement goûté par*

les femmes, surtout par les femmes frêles et nerveuses, etc., etc.

Il y en a comme cela quatre pages in-folio.

***

Le Guide de l'enseignement musical, par le citoyen CORBELIN, *dédié au citoyen Martin Gibergue fils et à mademoiselle sa sœur, ses élèves.*

PRÉFACE.

Aimables élèves,

Vous me donnez trop de satisfaction, vous faites trop d'honneur à ma méthode par vos progrès pour que je ne vous dédie pas mon ouvrage : il est simple comme la nature (vous le prouvez), l'hommage que je vous rends appartient bien à la nature aussi : je la préfère à tout ce qui peut flatter l'amour-propre, promettre la gloire ou la fortune qui, dans ma manière de voir, ne valent pas la peine qu'elles coûtent.

CORBELIN.

***

Instruction pour les commençants, et même pour ceux qui veuillent se perfectionner sur le violon; avec la figure qui démontre les démanchements, plusieurs exemples dans lesquels on voit les différents coups d'archet. Enfin tout ce qu'il est nécessaire dans un enseignement succinct à toucher le violon, suivant le goût le plus nouveau et le plus

accompli, mis au jour par T. Wodiczka, *maître du violon dans la chapelle impériale, à Vienne. Traduit de l'allemand et revu par* J. G. Lustig, *organiste à Groningue* (*au Conservatoire*).

***

Les farces musicales sont d'ancienne date, et déjà au XVIe siècle, où l'on ne connaissait que le plain-chant, le contrepoint et la musique fuguée, il y a eu des compositeurs qui ont essayé d'écrire des bouffonneries musicales. Un des plus anciens maîtres cités dans ce genre de musique est *Merula* (sans doute Tarquinio), qui fit chanter vers 1600 la déclinaison *qui*, *quæ*, *quod* ; ce morceau, en style fugué, eut un succès de fou rire. Le même auteur écrivit ensuite la déclinaison *hic*, *hæc*, *hoc*, que nous trouvons remise en musique quelques années plus tard par *Carissimi*, morceau à quatre voix qui a été publié par le prince de la Moskowa, dans son recueil de musique ancienne.

Le célèbre compositeur des Psaumes, Marcello, composa un chœur où les soprani et les contralti imitaient les moutons et autres bêtes. Dans un autre morceau bouffon, Marcello imita si bien les passages favoris des chanteurs et chanteuses célèbres à Venise de son temps, leurs trilles, leurs cadences et autres ornements, souvent exagérés, dont ils enrichissaient leurs morceaux, que tout le monde reconnut les personnages quand on exécuta ce morceau.

Marcello, qui a écrit un livre très spirituel, intitulé

la Musica alla moda, avait l'esprit caustique. On connaît de lui un madrigal sur les castrats, paroles et musique sont de lui :

No, che lassù nei cori almi o beati
No entrano castrati,
Perchè scritto è in quel luoco : —
Dite, che è scritto mai ?
« *Arbor, che non ha frutto, arda nel fuoco.* »

Non, dans le chœur des élus de là-haut
Il n'entrera jamais de castrats,
Car là il est écrit, —
Eh bien ! dites, qu'est-ce qu'il y a d'écrit :

« Que l'arbre qui ne porte pas de fruits, soit consumé par le feu, »

Il paraît que la musique était bien autrement comique que les paroles. Les soprani se démenaient dans les plus hautes régions de la voix, tandis que les basses rampaient sur leurs notes les plus graves; on eût dit un concert de chats et de lions.

Jomelli écrivit un chœur de capucins sur la même note ; l'orchestre, enrichi le plus possible, faisait d'autant plus ressortir la psalmodie des voix.

Il n'y a pas jusqu'au sévère contre-pointiste *Albrechtsberger* qui n'écrivit sa pièce bouffonne, consistant en une messe de paysans, qui épellent leur latin et leurs notes.

Martini a écrit plusieurs pièces de chant bouffonnes en italien, qu'on exécute encore parfois.

J'ai trouvé dans le dépôt de 1854 un morceau de musique avec ce titre : *Emmanuel, Pensées de*

l'empereur Napoléon Ier sur la Divinité de Jésus-Christ, appuyées de paroles de l'Écriture sainte et de poésies de Racine et de Newton, mises en musique par G..., F..., M..., *en dépôt chez Flaxland, place de la Madeleine.*

Et dire que le second Empire a passé là-dessus sans que cette œuvre ait été révélée à un public idolâtre! Elle est composée de 37 pages in-folio, toutes de la même force..... comme papier et comme musique, y compris souvent les paroles, car tout n'est pas de Racine, tant s'en faut. Voici, d'ailleurs, la table des morceaux : *La charité du Christ.* — *O filles de Sion* (Racine). — *L'Eternel a dit à mon Seigneur.* — *Si je n'eusse pas fait.* — *Je suis la résurrection et la vie.* — *La grâce que je chante* (Racine). — *L'Aimant* (the loadstone) par Newton. — *Le clair de lune* (Moonlight). — *Cette parole est certaine.* — *Le dégel* (the thaw).

Le halluciné (1) qui a commis cette œuvre ne s'est pas fait connaître, et cette bizarre production se trouve classée parmi les *anonymes*, ce qui équivaut à dire les *oubliés*.

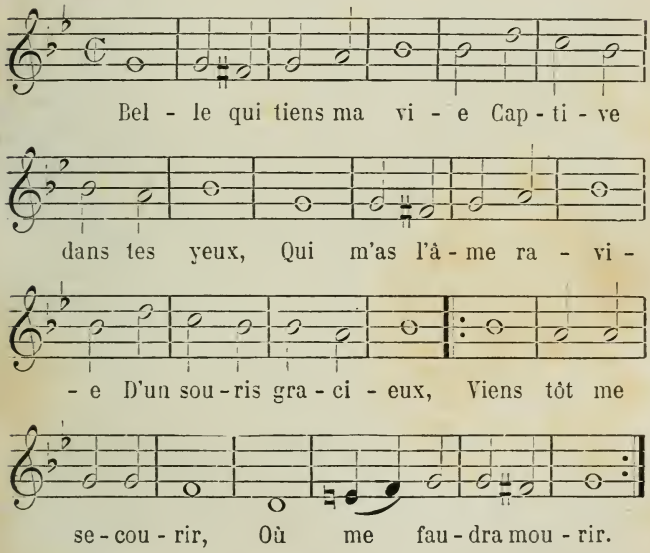
Pavane du XVIe *siècle.*

Cet air de danse, remarquable par sa naïveté, sa correction et sa grâce, parut d'abord dans un livre intitulé : *Orchésographie et traicté en forme de*

(1) C'est la hallucinée qu'il faudrait dire, car ce sont deux dames, paraît-il, qui ont commis ce chef-d'œuvre; l'éditeur Flaxland ne s'est plus rappelé leurs noms.

dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances, par THOINOT ARBEAU (Jean Tabourot). *Langres, Jean des Preys*, 1589; in-4°.

Dans l'édition de 1596, le titre seul offre des variantes, l'ouvrage lui-même est resté tel que: c'est même probablement ce qui restait en magasin du premier tirage, et que le libraire aura cherché à écouler avec un nouveau titre. J'ai déjà parlé ailleurs de ce livre et de son auteur (1); ici il ne sera question que de la pavane :



(1) Bibliothèque du Conservatoire national de musique, *Catalogue de la Réserve*. Firmin-Didot, 1885, page 26.

C'est au prince de la Moskowa qu'on doit la résurrection de cette pavane ; il fit graver les quatre voix en partition dans sa belle collection classique, et on exécuta ce morceau assez fréquemment, toujours avec succès.

En 1850, M. Séghers, le chef d'orchestre, m'ayant confié la direction vocale de la Société Sainte-Cécile, cette jolie pavane me revînt à l'esprit, et voulant remonter à la source, j'allai à la Bibliothèque de la rue Richelieu examiner et étudier l'Orchésographie de 1589.

On s'aperçoit sans peine que les instruments comme la flûte, le hautbois, la saqueboutte (trombone), doublaient les parties de chant ; quant au tambourin, il est noté d'un bout à l'autre. J'ajoutai donc au chœur un accompagnement de flûtes, hautbois et bassons, sous forme d'un petit contrepoint, sans toucher aux voix. M. Richault père grava cette orchestration, jouée maintes fois depuis.

Je fus bien surpris un jour de revoir cette pavane dans la 137e livraison *des morceaux d'ensemble exécutés par la Société des concerts du Conservatoire*, publiée par Schœnenberger, alors éditeur sur le boulevard Poissonnière.

Ce qu'il y a de curieux dans cette réduction au piano, c'est que le thème de la Pavane a complètement disparu, et qu'on ne donne comme chant rien autre chose que mon petit contrepoint, avec une lourde harmonie plaquée à la main gauche. Cette livraison 137e renferme une *scène et chœur*

d'Armide de Gluck ; mais comme cela ne remplissait pas les huit pages, l'éditeur avait fait ajouter la Pavane sur le dernier feuillet.

En général, une première bévue en engendre bien d'autres ; aussi l'éditeur Mackar, voulant encore mieux faire que Schœnenberger, mit la Pavane de 1589 sur le compte de Gluck ; de sorte qu'on lit en tête du n° 61 de son *Edition de poche : Pavane : air de danse du* XVIe *siècle par Gluck, avec des souvenirs d'Iphigénie du même auteur*. Voilà mon petit contrepoint passé à la postérité, d'abord sous le voile de l'anonyme, puis enfin sous le nom de Gluck. J'ai bien averti de tout cela MM. les éditeurs que je viens de nommer ; mais comme ils ont laissé les choses dans l'état primitif, et comme mon petit contrepoint dansant ne vaut pas la peine qu'on se chamaille, je consigne ici cette petite... inexactitude musicale, qui ne fait vraiment pas honneur aux connaissances musicales, historiques ou archéologiques des éditeurs en question.

LE SON TYPE.

Il existe un roman musical (en allemand) publié par Heinse à Berlin, en 1795 : cela s'appelle *Hildegarde de Hohenthal*. A la page 47 de la première partie (il y en a trois), on lit ceci :

« Qui veut apprendre à chanter doit chercher d'abord à avoir en sa puissance, comme un despote,

un certain nombre de sons, justes dans la plus haute acception du mot, arrondis dans la plus grande force et dans la plus grande douceur. Il commence par le ton qui lui est le plus naturel, où réside, si je puis m'exprimer ainsi, tout son être, celui sur lequel il parle.

Quand il possède ce ton juste et plein, il descend d'un ton, puis de deux, de trois, de quatre; puis il monte d'un ton, de deux, de trois, jusqu'à ce qu'il atteigne une octave pleine et bien ronde, sans rencontrer à aucun ton nul empêchement ou difficulté. »

Décidément, il n'y a rien de nouveau sous le soleil! En lisant la page 56 du beau volume de mon ami Faure, *la Voix et le Chant*, je m'étais complu beaucoup à ce titre de chapitre : *Appareillement de l'échelle vocale par le son type*. Or, c'est absolument la même idée que celle de Heinse, émise près d'un siècle avant. Est-ce à dire que Faure l'ait copié? Pas le moins du monde ; je sais que mon ami ne cultive pas la langue allemande, et je suis plus que convaincu qu'il n'a jamais eu entre les mains le roman de *Hildegarde de Hohenthal* : c'est une simple rencontre.

LES BATAILLES EN MUSIQUE.

L'idée de simuler une bataille en musique est fort ancienne, ne citerait-on que la *bataille de Marignan*, ou plutôt *la Guerre*, par Clément Jannequin,

qui écrivit sur la victoire de François Ier un chœur fort remarquable comme mouvement et comme couleur (1515) (1).

A la fin du siècle dernier et surtout au commencement de celui-ci, on se remit à faire des batailles, mais au piano, et elles trouvèrent des acheteurs et des auditeurs. Il y a eu de tout temps, même à l'époque des guerres de l'empereur Napoléon Ier, des gens paisibles, dans la noblesse comme dans la bourgeoisie, qui se contentaient d'une bataille au piano, un *tremolo* à la main gauche simulait des feux de peloton, même des coups de canon; eh bien! ce public était satisfait, j'ignore s'il avait la chair de poule!

Donner la description de ces batailles en musique serait abuser de la patience de mes lecteurs; on voit sans peine qu'aucun de ces musiciens n'a assisté même à un combat: ce sont toujours des *marches de l'infanterie*, puis *marches de la cavalerie*, les *chasseurs*, les *hussards*, l'*empereur observe la position de l'ennemi*, les *tambours*, les *trompettes*, *la fusillade devient vive*, *canonnade*, *charge à la bayonnette*, *mêlée*, *plaintes des blessés*, *chants de victoire*..... et voilà ce qu'on appelait une bataille.

1704. *The battle of Blenheim* (anonyme). La bataille de Blenheim ou d'*Hochstædt*. Le général anglais Malborough en fut le héros; on lui donna en récompense un magnifique château qu'on appela Blenheim, en souvenir de sa victoire. Publié à Londres.

(1) Ce morceau a été édité par la maison Durand et Schœnewerk.

Sonate militaire représentant la conquête d'Oczakow (le 17 décembre 1788), par Kauer.

1792. *Bataille de Jemmapes, ou la prise de Mons par les Français.* Il y en a deux, l'une par Devienne, l'autre anonyme, publiées toutes les deux chez l'éditeur parisien Imbault. On y chante la *Carmagnole* et le *Ça ira.*

1793. *Bataille de Nerwinde.* Mayence, anonyme.

Combat naval, pour le forte-piano, par D. Steibelt, à Rotterdam. Comme l'auteur n'a pas l'air très marin, il a cherché surtout à peindre les vagues de la mer et la chute des mâts, sa science maritime n'allant pas au delà.

1794. *Bataille de Fleurus*, pièce militaire, dédiée à l'armée de Sambre-et-Meuse, par Metzger, à Worms. Avec une image gravée sur le titre.

1800. *Bataille de Marengo*, par Viguerie.

1805. *La Bataille d'Austerlitz*, appelée la *Bataille des trois Empereurs*, musique de L. Jadin. (Deux éditions allemandes faites à Berlin.)

1805. *La Journée d'Ulm*, par Steibelt, arrangée pour deux flûtes par Fuchs. Paris.

La Bataille d'Iéna, gagnée sur les Prussiens, le 14 octobre 1806, par les troupes françaises, commandées par S. M. Impériale et Royale Napoléon Ier, par F.-A. Le Mière. Dédiée à la grande armée. Leipzig et à Francfort.

1807. *Batalia pod Ostrolenka* (26 mai 1831), par Kiszwaltera. Poznanin ; avec frontispice.

Grande symphonie caractéristique pour la paix avec la République française, par Paul Wranitzky. Augsbourg ; avec frontispice.

La Paix, par Antoine Græffer. Vienne ; joli frontispice.

1809. *Hommage rendu à S. M. Marie-Louise, archiduchesse d'Autriche, impératrice des Français et reine d'Italie*, scène imitative, par Louis Jadin. (On y entend le *Dieu de Paphos et de Guide*, musique de Gluck). Paris.

1809. *Le jour heureux de l'Europe, union de Marie-Louise avec Napoléon Ier*, musique de Riotte. Vienne.

Bataille de Martinesti, musique de F. Neubauer. Heilbronn ; une gravure en tête.

1812. *La destruction de Moskowa,* dédié à la nation de Russie, par D. Steibelt. Leipzig ; avec frontispice.

1813. *La victoire de Wellington, ou la bataille près de Vittoria*, musique de Beethoven. Les Anglais sont désignés par l'air de *Rule Britannia,* et les Français par *Malbrough s'en va-t-en guerre.*

1813. *La délivrance de la Silésie, ou la Bataille de Katzbach*, musique de Wilstrich. Breslau. Dédié à Blücher (avec son portrait).

1813. *La bataille près de Culm*, musique de Riotte, publiée à Vienne avec un titre gravé.

La bataille près de Leipzig, ou la délivrance de l'Allemagne, musique de Riotte. Bonn.

1814. *La victoire près Brienne, ou la dernière bataille de Napoléon*, par Antoine Diabelli. Comme ce morceau a été publié à Vienne, on donne naturellement la victoire aux alliés, ce qui est fort contestable. Sur le titre, une grande image à l'encre de Chine.

1814. *Bataille de Saint-Chaumont et entrée dans Paris de LL. MM. l'empereur de Russie et le roi de Prusse, à la tête des armées alliées*, pièce historique pour le pianoforte, arrangée par Pacini.

Voilà encore une de ces batailles (celle de Chaumont) restée inconnue à bien des Français; mais comme cela a été publié à Hambourg, on peut pardonner à cet innocent, qui donne les détails suivants, dans le courant du morceau :

Arrivée des troupes françaises sous les murs de Paris. — Musique militaire. — Les généraux français prennent position. — Le lever du soleil. — Arrivée des armées alliées au village de Pantin. — Arrivée de la garde impériale russe ; cuirassiers russes ; cavalerie bavaroise.

— Départ de la garde nationale. — Harangue de l'empereur Alexandre : Soldats, ménagez les Français et respectez Paris. — Serment des Russes de respecter Paris. — Combat de Belleville. — Prise de la batterie de Chaumont. — La garde nationale sort des barrières. — Bataille générale. — Coup de canon. — Les Russes gagnent les hauteurs de Montmartre. — Grande canonnade par les élèves de l'École polytechnique. — La cavalerie charge. — Prise de Montmartre. — Les troupes françaises se jettent dans Paris. — Les trompettes russes annoncent la victoire. — Les armées alliées s'approchent des barrières. — La Ville de Paris capitule. — L'empereur de Russie et le roi de Prusse s'embrassent en disant : Le sang va donc cesser de couler. — L'armée russe crie : Vive Alexandre ! — Cloches. — Canon. — Au son des cloches, tout le monde prend la cocarde blanche ; on déploie le drapeau blanc aux cris mille fois répétés : Vive la paix ! vivent les Bourbons ! vivent les alliés ! vive Alexandre ! vive Louis XVIII ! — Entrée des alliés dans Paris. — Entrée des Cosaques. — Entrée des Autrichiens. — Réjouissance des Français avec les armées alliées. — On danse. — Cantique des Parisiens à S. A. R. Mme la duchesse d'Angoulême.

Puis vient l'air : *Vive Henri IV !* sur lequel on a plaqué tant bien que mal (plutôt mal) la platitude suivante :

Vive Alexandre !
Vive ce roi des rois !
A nous défendre
Il borne ses exploits.
Le prince auguste
A le double renom
De héros, de juste,
En nous rendant Bourbon !

Il y a encore un joli couplet après celui-là :

Chantons Guillaume
Et ses vaillants guerriers,
De ce royaume,
Ils sont les boucliers ;
Par la victoire
Il nous donne la paix,
Et compte sa gloire
Par ses nombreux bienfaits.

Suit une *Valse prussienne*. Enfin, le *Canon de la retraite*.

Entrée triomphale de l'empereur d'Autriche à Paris le 15 avril 1814, par Ant. Diabelli. Vienne, frontispice. Ici, le compositeur étant Autrichien, tous les honneurs sont pour son empereur, et celui de Russie reste dans l'ombre.

Entrée triomphale dans Paris par les monarques unis, en juillet 1815, piano, par H. Linse. Mayence.

Le siège de Paris, suivi de l'entrée des troupes alliées et du retour de Mme la duchesse d'Angoulême en France, par Laffillé et Paz. Paris.

Retour triomphal à Vienne de l'empereur François le Bien-Aimé, juin 1814, par Ant. Diabelli ; frontispice.

Fête anniversaire des monarques coalisés, musique de A. Gyrowetz ; titre gravé, publié à Vienne.

Bataille de Prague, par Viguerie. Paris.

La bataille de Grochow et de Praga (le 25 février 1831), musique de Le Glinski. Posen ; frontispice.

1815. *Belle-Alliance* (Waterloo), musique de Glaser. Édition allemande. Une autre, anonyme, publiée à Leipzig.

Bataille de Belle-Alliance, fantaisie pour piano-forte, composée et dédiée aux armées alliées, par H. Messemæckers. Bruxelles.

La bataille de Belle-Alliance, ou la descente de Hermann du Walhalla, dédié aux héros immortels et vainqueurs Wellington et Blücher, avec le plus profond respect, par A. Kanne. Vienne.

Le Voyage de Napoléon à Sainte-Hélène, par H. Linse. Mayence ; une image sur le titre.

Il y a même une pièce intitulée ainsi :

Air de chasse, valses et marches funèbres de Napoléon Bonaparte, né à Ajaccio le 15 *août* 1769, *mort à Sainte-Hélène le* 5 *mai* 1821. En Europe, chez tous les marchands de musique funèbre.

Cette manie de certains musiciens de peindre des événements quelconques a été pratiquée d'une façon bien plus amusante que pour les batailles dans une pièce qui, je crois, est devenue assez rare ; c'est l'assassinat de Fualdès en 1817. Voici le titre de ce singulier pot-pourri : *L'affaire de Rhodez, pièce de musique, arrangée en pot-pourri pour le forte-piano sur des fragments d'airs analogues à cet événement tragique*, par M. Frédéric-Auguste Le Mierre de Corvey, op. 47. A Paris, chez Nadermann.

D'abord, comme introduction, il y a l'*andante* de l'ouverture du *Don Juan* de Mozart, ni plus ni moins. Mme Manson entre en scène sur l'air : *J'ai perdu tout mon bonheur* (*Devin du village*, de J.-J. Rousseau). Quand Fualdès arrive au milieu des assassins, le piano exécute le chœur des Scythes : *Il nous fallait du sang* (*Iphigénie en Tauride*, de Gluck).

Toutes les paroles, tous les pas des personnages sont indiqués par des airs, connus alors. Le Mierre en a employé plus de cinquante. Au tribunal, quand Mme Manson est citée, son père l'engage à parler sur l'air : *Versez tous vos chagrins dans le sein paternel* (*Stratonice*, de Méhul) ; au jugement, retentit l'oracle d'*Alceste*, de Gluck.

Ces sortes de *cocasseries* musicales ne peuvent plus guère se produire aujourd'hui, parce que le genre vaudeville ayant disparu, on ne connaît plus les airs qui se chantaient dans ces pièces. C'est une transformation à laquelle nous avons assisté : la disparition du vaudeville, le genre de pièces le plus éminemment français ! Il a été remplacé par les opérettes de café-concert. Avons-nous monté ou descendu ? La réponse est par trop facile.

CHAPITRE VI

CURIOSITÉS — RARETÉS — AUTOGRAPHES

LA PREMIÈRE ŒUVRE DE MOZART.

C'est une véritable mine à découvertes et à surprises que cette Bibliothèque du Conservatoire, je croyais la connaître à fond depuis fort longtemps, et il m'arrive assez souvent d'être obligé de revenir sur cette prétention. En voici une nouvelle preuve : les éditions des œuvres de Mozart sont si nombreuses, et l'œuvre en elle-même est si vaste, que je cherchais à déplacer les doubles pour gagner un ou deux rayons, chose aussi difficile à trouver dans cette bibliothèque que l'eau dans le Manzanarès du temps d'Alexandre Dumas père. Durant cette opération, où l'on recueille plus de poussière que de gloire, j'ai trouvé dans un carton qui n'a pas été remué depuis bien du temps l'ouvrage suivant : *Sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon, dédiées à Mme Victoire de France, par J.-G.* Wolfgang Mozart *de*

Salzbourg, âgé de sept ans. Œuvre première, gravée par Mme Vendôme, ci-devant rue Saint-Jacques, à présent rue Saint-Honoré, à Paris, aux adresses ordinaires.

Il y avait déjà une certaine satisfaction pour un bibliophile de mettre la main sur un exemplaire de l'édition *princeps* de la première œuvre de Mozart ; mais ici c'était bien autre chose, l'exemplaire en question étant celui-là même que Mozart a présenté à Mme Victoire de France, fille de Louis XV, dont il porte les armes sur une magnifique reliure en maroquin plein, avec des petits fers d'une élégance exquise, doublé à l'intérieur de soie bleue.

Voici la dédicace de cette œuvre première :

Madame,

Les essais que je mets à vos pieds sont sans doute médiocres; mais lorsque votre bonté me permet de les parer de votre auguste nom, le succès n'en est plus douteux, et le public ne peut manquer d'indulgence pour un auteur de sept ans, qui paraît sous vos auspices.

Je voudrais, Madame, que la langue de la musique fût celle de la reconnaissance; je serais moins embarrassé de parler de l'impression que vos bienfaits ont laissée dans mon cœur. J'en remporterai le souvenir dans mon pays, et tant que la nature, qui m'a fait musicien comme elle fait les rossignols, m'inspirera, le nom de *Victoire* restera gravé dans ma mémoire avec les traits ineffaçables qu'il porte dans le cœur de tous les Français.

Je suis avec le plus profond respect, Madame, votre très humble, très obéissant et très petit serviteur,

J.-G. Wolfgang Mozart.

Cette tirade flambante, soi-disant récitée par un bonhomme de sept ans, est sans doute de Grimm, qui était l'un des plus chauds protecteurs de Mozart, lors de son premier voyage à Paris, en 1763.

Ceux qui aiment les beaux livres se doutent bien que celui-ci a quitté le carton poudreux où il était relégué très probablement depuis la saisie qu'on fit aux Tuileries et dans les hôtels des principales familles nobles habitant Paris en 1794 (1er thermidor an II).

Rappelons encore une fois, en terminant, que c'est à Paris que fut gravée la première œuvre de Mozart (1).

L'œuvre II est également parisienne, ce sont les deux sonates dédiées à Mme de Tessé; dans cette dédicace, Grimm fait dire au compositeur de sept ans : « Vous ne voulez pas, Madame, que je dise de vous ce que tout le public en dit ; cette rigueur diminuera le regret qne j'ai de quitter la France. Si je n'ai plus le bonheur de vous faire ma cour, j'irai dans un pays où je parlerai du moins tant que je voudrai et de ce que vous êtes et de ce que je vous dois. » Etc.

*
* *

JOSEPH HAYDN ET LA « VERA COSTANZA ».

En 1879 les journaux annoncèrent la vente des

(1) L'éditeur Sieber a mis (à tort) *œuvre première* sur les six sonates de Mozart qu'il a publiées, et qui sont dédiées à l'électrice Palatine.

partitions, rôles, parties d'orchestre et de chœurs, ayant composé le répertoire et l'ancien fonds musical du *Théâtre-Italien* de Paris.

Primitivement annoncée pour le 4 et le 5 avril dans les magasins du théâtre italien, cette vente, qui n'avait réuni que trois surenchérisseurs, fut continuée à l'hôtel Drouot le samedi 19 avril.

L'aspect de ces nombreux paquets enfumés, noircis, entassés jusqu'au plafond, ne tenta guère les nombreux flâneurs et spéculateurs qui circulent régulièrement tous les jours dans l'Hôtel des ventes.

On adjugea à des prix fort modestes, et souvent à la valeur du papier, des lots renfermant trois, quatre ou cinq ouvrages à la fois. On achetait, comme on dit, au hasard de la fourchette. A part quelques paquets pour le théâtre Bellecour, de Lyon, qui préparait son ouverture et sa campagne, la plus grande partie de ce fonds du théâtre italien fut acquis pour la bibliothèque du Conservatoire de Paris par mon entremise.

On pouvait s'attendre à des surprises : il est en effet peu de ces partitions qui ne renferment quelque trace de la main du compositeur.

Vers la fin de la vente, les acheteurs, le commissaire-priseur et le crieur étaient si fatigués et si couverts de poussière qu'on se pressait d'expédier au plus vite ce qui restait. Un dernier lot me fut adjugé à 2 fr. 50. Le lendemain une énorme voiture de déménagement amena au Conservatoire mes nombreux achats.

Ce dernier lot de cinquante sous était resté dans ma mémoire, et ce fut cette liasse que je défis d'abord. Voici ce que j'y trouvai : L'*Atalia*, de Simone Mayer; *Il filosofo*, de Mosca; un opéra sans nom d'auteur, intitulé *Luganieghiera*, ce qui en lombard veut dire *charcuterie*, à ce qu'il paraît; et enfin..., *la Vera Costanza*, partition *autographe* de *Joseph Haydn*. Inutile de parler de la joie, du ravissement du bibliophile devant une pareille aubaine.

Cet opéra italien n'a jamais été publié, que je sache; Fétis n'en donne que le titre et une date de représentation à Vienne, en 1766, ce qui est parfaitement inexact, comme on verra plus loin.

Le poème de la *Vera Costanza* est bien antérieur à cette date; nous trouvons en effet dans la collection des livrets du Conservatoire : *La Vera Costanza, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nel piccolo Teatro di S. A. S. E. di Sassonia. La musica è del celebre signor Anfossi, maestro di capella, napolitano.* Haydn a donc remis ce poème en musique, car c'est absolument le même.

D'après l'*Orpheus*, d'Auguste Schmidt, année 1841, « la cour de Vienne demanda à Haydn un opéra pour le théâtre impérial. Le compositeur accepta volontiers la proposition, et refit la musique du drame musical la *Vera Costanza.* »

« L'auteur avait tout naturellement composé son œuvre selon la capacité et l'étendue de voix de chaque acteur, et distribué les rôles en conséquence.

La cabale et de basses jalousies lui contestèrent ce droit ; on voulut lui imposer une autre distribution. Alors la colère titanienne connue de Gluck s'empara de notre compositeur, si doux d'habitude, et aussi laconiquement que le fit Gluck, Haydn répondit : *Je sais ce que j'ai composé et pour qui je l'ai composé*, prit sa partition sous le bras et s'en retourna à Eisenstadt. Le prince Nicolas Esterhazy, dont il était le maître de chapelle, approuva sa conduite, et l'opéra fut joué à Eisenstadt. »

Au commencement de sa notice, M. Schmidt dit que Haydn avait alors dépassé de beaucoup les soixante-dix ans : cela est inexact. Notre partition est datée de 1785 ; l'ouvrage fut joué sans doute en 1786 ; or, Haydn étant né en 1732, avait alors cinquante-quatre ans.

Les personnages de la *Vera Costanza* sont : *Il conte Errico*. — *Rosina*. — *La baronnessa Irene*. — *Il marcheso Ernesto*. — *Lisetta*. — *Masino*. — *Villotto*.

L'ouverture n'est pas écrite de la main de Haydn ; cette même écriture étrangère se retrouve plusieurs fois dans le courant de la partition. Il est permis de supposer que c'est celle d'un élève du maître, qui se faisait aider pour aller plus vite.

Le premier acte renferme un ensemble. — Un air de la *Baronne*. — Un air de *Masino*. — Un air de *Villotto*. — Une jolie ariette pour *Lisetta*. — Un air du conte *Errico*. — Un air de *Rosina* (ajouté) et un *Finale*.

Au deuxième acte il y a un duetto entre *Masino* et *Villotto*. — Un air du *Conte*. — Un petit ensemble. — Un air de *Rosina* (non de l'écriture d'Haydn). — Un air de *Villotto*. — Un deuxième air du *Comte* (non de la main de Haydn) et un grand *Finale*. Cet acte a subi quelques coupures et remaniements.

Le troisième acte est extrêmement court. Duo entre *Rosina* et le *Comte*. — Des récitatifs et un petit ensemble final.

La partition porte à la fin, de la main de Haydn :

Fine dell' opera. Laus Deo 785.

On sait qu'en Allemagne c'est une habitude assez généralement adoptée, encore maintenant, de supprimer le millésime. Les libraires allemands qui publient des catalogues ont soin d'user de cette économie de chiffres, quelquefois gênante. Comment cette partition est-elle venue échouer au Théâtre-Italien de Paris et à quelle époque ? Nous l'ignorons.

Cet envoi a dû se faire au commencement du siècle, mais nous ne sommes pas à même de pouvoir affirmer que c'est Haydn lui-même qui l'a fait, dans l'espoir de voir représenter son œuvre, espoir non réalisé d'ailleurs.

Voici une anecdote qui peut faire suite à ce qu'on vient de lire sur la *Vera Costanza*, de Haydn.

Ainsi que je l'ai remarqué, les surenchérisseurs étaient fort rares à cette vente publique de la mu-

sique du Théâtre-Italien (je n'en étais point fâché), si bien qu'un marchand de papier à la livre était mon seul compétiteur sérieux : il n'allait pas trop loin, comme on le pense bien.

De crainte, cependant, d'avoir laissé passer quelque chose, je pris l'adresse du marchand qui demeurait derrière la Salpêtrière. Au jour convenu, j'allai voir ces paquets empilés, et comme le propriétaire était occupé, un peu plus loin dans la rue, à ranger des chiffons noirs et blancs avec son associé (il avait un associé), je le relançai jusqu'à ce taudis.

L'associé était un crétin d'environ trois pieds de haut, avec une vilaine tignasse rousse, et les jambes écartées de plus d'un mètre, marchant à la façon des canards.

Le marchand me dit chemin faisant : « Vous avez vu mon associé; il est très fort, mon associé, sans en avoir l'air, et il se connaît très bien en musique. Ainsi, figurez-vous que toute cette musique était dans un désordre abominable ; il y avait dans le même paquet de la musique de violon, de clarinette, de trombone, etc. (1) ; mais mon associé, qui est très fort, a rangé tout cela ; il a mis ensemble la musique de violon, puis celle de clarinette, de trombone, de hautbois, etc. Vous pensez bien que, de cette façon, un amateur de musique de trombone ou de violon trouvera tout de suite son affaire. »

(1) C'étaient les diverses parties d'orchestre d'un même opéra.

Ce discours me fit une telle impression que, sans dire adieu à mon homme, je m'élançai dans un omnibus qui passait par là.

Le marchand, je le vois encore, me regarda d'un air ébahi, et il resta ainsi au milieu de la rue jusqu'à ce qu'il nous eût perdu de vue.

*
* *

LES PARTITIONS DE Mme DU BARRY.

La bibliothèque du Conservatoire possède quelques volumes de musique qui ont appartenu à Mme Du Barry, d'abord *Zémire et Azor*, qui lui est dédié en ces mots :

A Madame la comtesse du Barry.

MADAME,

Quand on possède si bien l'art de plaire, l'on ne peut manquer d'être sensible à tous les arts d'agrément ; et puisque le dernier ouvrage m'a mérité vos bontés, il devrait vous être offert par ma reconnaissance. Daignez l'agréer ainsi que le profond respect avec lequel je suis

Votre très humble et très obéissant serviteur,

GRÉTRY.

Fallait-il que la maîtresse de Louis XV fût influente ! surtout en lisant dans le petit volume du neveu de Grétry (1) « le lendemain de la première représentation de *Zémire et Azor*, Grétry, se ren-

(1) *Grétry en famille*, par A. GRÉTRY, neveu, Paris, 1814.

dant chez la reine Marie-Antoinette, dont il était à cette époque le maître de chant, ne fut pas peu surpris, en traversant une galerie, de voir un garde du corps lui porter les armes, honneur qu'on ne rendait qu'aux princes et aux ministres : « M. le chevalier, lui dit-il, vous vous trompez, je suis Grétry. » Le garde du corps lui répondit : J'étais hier à *Zémire et Azor!* — Qu'on remarque bien que *Zémire et Azor* n'est pas dédié à la reine.

Dans le même petit volume on trouve également ceci, qui est *encore aujourd'hui* très bien à sa place : « L'empereur Napoléon fit appeler Grétry après une représentation de *Zémire et Azor* à la cour. D'où vient, lui dit-il, que j'entends toujours à merveille les airs de vos opéras ? — C'est, répondit Grétry, que je n'ai point l'habitude de *placer le piédestal sur le théâtre et la statue dans l'orchestre.* » Mais alors, l'interversion des rôles du chant et de l'orchestre commençait donc déjà à cette époque-là, et Richard Wagner n'est plus qu'un vulgaire plagiaire!

Une autre partition aux armes de Mme Du Barry a pour titre : *l'Union de l'amour et des arts, ballet héroïque en trois actes*, par *M. Floquet*, représenté par l'Académie royale en 1773.

Ces partitions n'indiquent pas précisément que Mme Du Barry était musicienne, ce sont des hommages à une personne qui pouvait être utile à ceux qui les lui offraient. Il est une autre dédicace qui paraît mieux comprise, au point de vue des aptitudes musicales de Mme Du Barry : c'est le *Recueil des*

opéra français pour premier Dessus de chant, avec accompagnement de deux violons et basse, 4 volumes in-4° maroquin rouge, riches dentelles sur les plats. M. E. Quantin-Bauchart, dans son volume *les Femmes bibliophiles de France*, décrit ce bijou de reliure d'une façon bien naïve pour un connaisseur : « Nous signalons ce chansonnier sans garantir l'authenticité des armoiries qui décorent sa reliure et dont l'éclat nous a paru suspect. »

Oh! là! là!

M. Quentin-Bauchart ne savait donc pas que ce livre a été saisi chez Mme Du Barry pour venir au Conservatoire, et que c'est moi qui ait déficelé le paquet il y a quelques années; voilà pourquoi cette reliure est si fraîche ! Quant à douter de l'authenticité de ces volumes, une fois qu'on les a vus, je le répète, c'est une naïveté sans pareille !

*
* *

BEETHOVEN.

J'ai grand plaisir à parler d'une compatriote qui eut son heure de célébrité, et qui s'en est allée jouer du piano au Paradis un an avant que je vinsse au monde.

Mme Bigot était une demoiselle Kiéné, de Colmar; ce nom, s'il est alsacien, a dû être passablement estropié. Quoi qu'il en soit, la jeune fille était remar-

quablement douée pour la musique, dont les éléments lui furent enseignés par sa mère. Elle n'avait que dix-huit ans quand elle épousa M. Bigot, mais c'était déjà alors une pianiste qui faisait sensation. Qu'on lise ce qu'en dit Fétis dans sa *Biographie universelle des musiciens*, et l'on sera surpris de l'enthousiasme du biographe qui est rarement aussi élogieux. Il y a également sur cette artiste un article de Le Bas dans le *Dictionnaire encyclopédique de la France*, où l'on voit que Mme Bigot se rendit à Vienne avec son mari dès le commencement de son mariage, et que là elle fit d'immenses progrès sous la direction d'Haydn, de Salieri et de Beethoven.

La première fois que la jeune Alsacienne joua devant Haydn, l'émotion de l'illustre vieillard fut si vive, nous dit Fétis, qu'il se jeta dans les bras de la surprenante virtuose en s'écriant : O ma chère fille! ce n'est pas moi qui ai fait cette musique, c'est vous qui la composez.

M. Victor Wilder, dans sa *Vie de Beethoven*, raconte de son côté que la fascination exercée par cette éminente artiste sur le génie de Beethoven fut telle qu'il s'éprit pour elle d'une amitié si vive qu'on ne tarda pas à la calomnier ; le maître écrivit à ce propos une lettre très curieuse dont les biographes ont perdu la trace.

C'est précisément cette lettre que je vais publier. Elle a été offerte à la Bibliothèque du Conservatoire par M. Maurin, l'éminent professeur de violon à cette école.

Chère Marie, cher Bigot,

C'est avec un profond regret qu'il me faut constater que les sentiments les plus purs, les plus innocents, peuvent souvent être méconnus. — Je n'ai jamais songé à interpréter l'accueil affectueux que vous m'avez fait autrement que par votre désir de m'accorder votre amitié. — Il faut que vous me jugiez bien vaniteux et bien petit si vous supposez que les prévenances d'une personne aussi excellente que vous ont pu me faire croire que j'avais gagné votre affection du premier coup.

D'ailleurs, un de mes premiers principes, c'est de n'avoir jamais d'autres relations que des relations d'amitié avec la femme d'un autre. Si j'agissais autrement, je remplirais mon cœur de méfiance envers celle qui, peut-être un jour, partagera ma destinée, et je souillerais moi-même la vie la plus belle, la plus pure.

Il se peut que j'aie plaisanté quelquefois un peu librement avec Bigot ; je vous ai bien dit moi-même que je suis parfois très mal élevé. — Je suis avec tous mes amis extrêmement franc (naturel), et je hais toute contrainte. Je compte aussi Bigot parmi ces amis. Si quelque chose lui déplaît de ma part, votre double amitié exige que vous me le disiez, et certainement je me garderai de lui faire de nouveau de la peine. — Mais comment la bonne Marie peut-elle aussi mal interpréter mes actes ?

Quant à mon invitation de faire une promenade en voiture avec vous et Caroline (1), Bigot s'étant opposé à ce que, la veille, Marie sortît seule avec moi, je devais naturellement croire que vous le trouviez peut-être peu convenable ou choquant. Toutefois, en vous écrivant, je n'y voyais pas d'inconvénient. Si, maintenant, j'ai encore dit que je tenais beaucoup à ne pas essuyer de refus, c'était

(1) Probablement la sœur de Mme Bigot.

seulement pour déterminer ces dames à profiter de la *belle et magnifique journée*. Je pensais toujours plus au plaisir de Marie et à celui de Caroline qu'au mien, et, en déclarant qu'*un manque de confiance de votre part ou un refus* passerait à mes yeux pour une véritable offense, je croyais presque vous obliger à céder à mes prières. — Il vaut bien la peine que vous vous demandiez comment réparer le tort que vous m'avez fait en me gâtant cette belle journée, tant à cause de ma disposition d'esprit que du beau temps.

J'ai dit que vous me méconnaissiez. Votre jugement actuel à mon égard montre assez que j'avais raison, même sans penser à ce que vous pensiez vous-même à ce sujet.

J'ai dit encore que, si je vous fréquentais, cela aurait des suites fâcheuses. Ce n'était qu'une simple plaisanterie n'ayant d'autre but que de vous montrer combien tout chez vous m'attire de plus en plus, et que je n'ai pas de plus grand désir que de pouvoir vivre toujours avec vous. Voilà la vérité. Je suppose même le cas d'un sens plus mystérieux — car il est permis à l'amitié la plus sainte d'avoir aussi ses secrets; — mais doit-on donner une fausse interprétation au secret de l'ami, parce que cet ami ne peut le divulguer sur-le-champ? Non, cela ne doit pas être.

Cher Bigot, chère Marie, *jamais*, *jamais* vous n'apprendrez que j'aie manqué à l'honneur. Dès mon enfance j'ai appris à aimer la vertu et tout ce qui est noble et beau. Vous avez fait beaucoup de mal à mon cœur. Que cela ne serve qu'à consolider de plus en plus notre amitié.

Je ne suis vraiment pas bien aujourd'hui, et il est peu probable que je puisse aller vous voir.

Depuis hier après l'audition des quartettes, ma sensibilité et mon imagination n'ont cessé de me représenter que je vous avais fait souffrir.

Cette nuit, je suis allé à la Redoute pour me distraire, mais en vain ; votre image à tous me poursuivait partout, et une voix semblait me dire sans cesse : Ils sont si bons,

ils souffrent peut-être à cause de moi ! Le cœur serré, je me hâtai de m'en aller.

Écrivez-moi quelques lignes.

Votre ami sincère, fidèle, qui vous embrasse tous,

BEETHOVEN.

Il y a fort peu de temps que le Conservatoire de musique a acquis l'autographe de la *Sonate en fa mineur*, op. 57 de Beethoven, ce pur chef-d'œuvre dédié au comte de Brunswick. L'exemplaire est bien complet, mais taché d'eau d'un bout à l'autre. Il avait appartenu en dernier à M. Baillot, le fils du célèbre violoniste. M. Baillot fils avait été très lié avec M. Bigot (1), le mari de la remarquable pianiste alsacienne dont il vient d'être question. M. Bigot donna, en 1852, l'autographe de la *Sonate en fa mineur* à son ami Baillot, en y joignant un mot qui s'y trouve encore, et qui explique l'origine des taches dont j'ai parlé; je le transcris :

« C'était, si j'ai bonne mémoire, sur la fin de septembre 1808 que Beethoven revint à Vienne, après avoir passé quelques semaines dans les terres du prince Lichnowski. Pendant sa route, il fut assailli par un orage et une pluie d'averse qui perça sa malle, où il avait placé la *Sonate en fa* qu'il venait de composer.

« Arrivé à Vienne, il vint nous voir, et montra en

(1) Ce M. Bigot avait été interprète de l'empereur Napoléon pendant les campagnes de Russie, Dresde, Leipzig, etc., attaché depuis au ministère des affaires étrangères.

riant son œuvre encore toute mouillée à ma femme, qui se mit à la regarder.

« Trouvant le début frappant, elle la posa sur le piano et se mit à la jouer. Beethoven ne s'y attendait pas, et fut surpris en voyant que Mme Bigot n'était pas un moment arrêtée par les fréquentes ratures et les changements qu'il y avait faits. C'était l'original, qu'il allait apporter à son éditeur pour le faire graver.

« Quand Mme Bigot l'eut joué, elle le pria de lui en faire cadeau. Il y consentit et le lui rapporta fidèlement quand l'œuvre fut gravée. »

Avant cette acquisition, la Bibliothèque du Conservatoire possédait un autographe intéressant de Beethoven; ce sont 31 pages in-folio des *Chansons irlandaises*, un cadeau de A. *Schindler*, auteur d'une petite biographie de Beethoven, et que quelquelques lignes de Fétis feront mieux connaître : « Admis dans l'intimité de Beethoven, à cause de l'admiration et de l'attachement qu'il témoignait pour cet homme illustre, il passa près de lui environ dix années, fut le confident de ses travaux, de ses chagrins, de ses affaires, et lui prodigua ses soins dans sa dernière maladie. »

Le manuscrit de Beethoven porte cette suscription :

Manuscrit de Beethoven (de l'an 1815) *donné en hommage au Conservatoire de musique à Paris, par* A. Schindler.

Paris, 6 mai 1842.

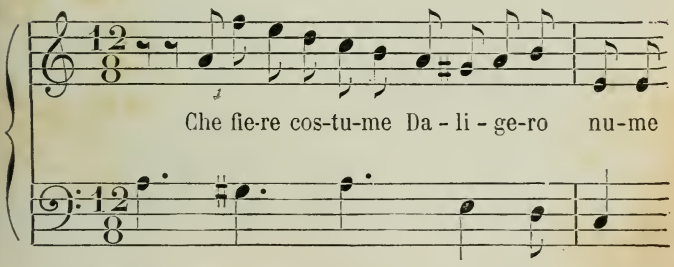
Dans cet autographe, il pourrait même se trouver quelques pages inédites qui, au moins, ne se trouvent ni parmi les *Chansons écossaises* ni parmi les *Chansons irlandaises*.

Beethoven s'est servi pour ce cahier de papier *réglé à la patte*, qu'on lui réglait sans doute, ou qu'il se préparait lui-même, car il est assez mal réglé pour cela.

* * *

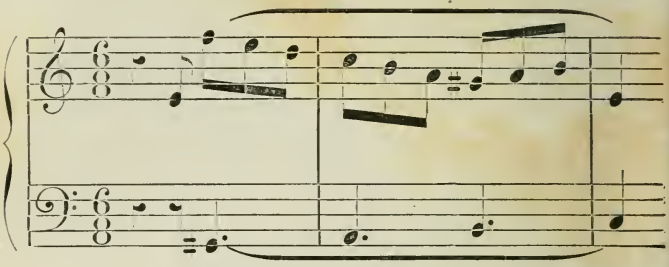
LES RENCONTRES MUSICALES.

Plusieurs fois j'ai été prêt à publier une suite de *rencontres musicales*, d'autres appellent cela des *réminiscences;* il en existe de vraiment curieuses ; mais tout bien considéré, j'ai vu sans peine que je me brouillerais avec mes meilleurs amis. Voici cependant une de ces *rencontres*, assez curieuse : c'est d'abord le commencement d'une ariette dans *Étéocle* de Legrenzi, donné à Venise en 1675.

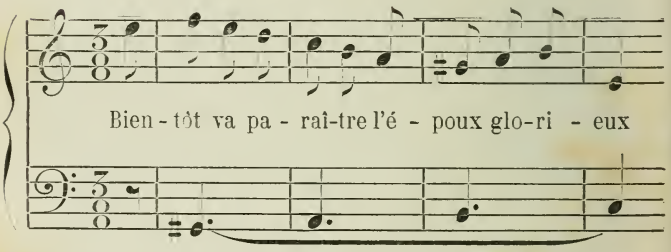


En 1846, on fit paraître à Paris le grand trio de Mendelssohn, op. 66 ; il avait été publié bien avant en

Allemage. Or le *finale*, transposé dans le même ton que l'air précédent, est :

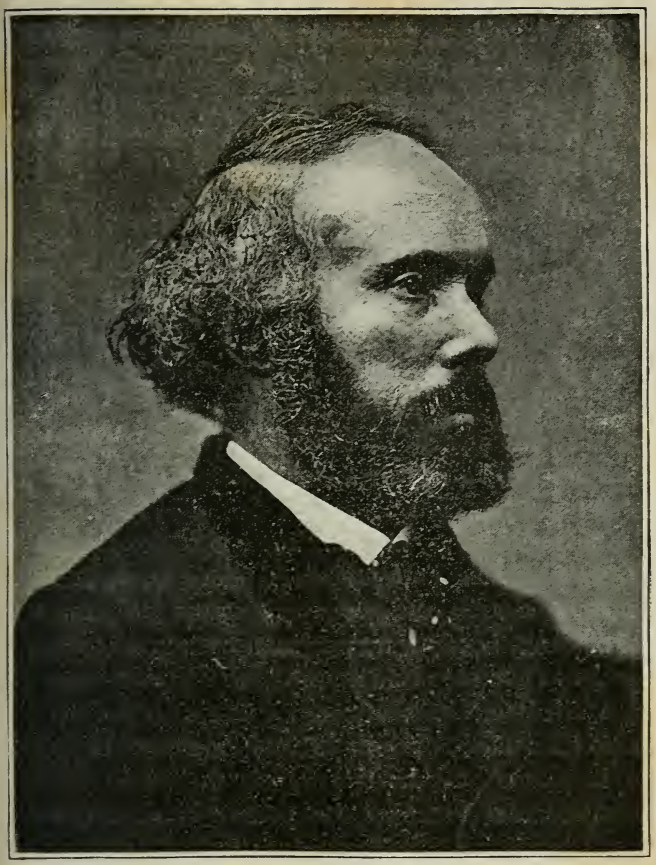


Puis en 1862 vint *Lalla Roukh*, de Félicien David, où l'on trouve au 2e acte, dans l'air de soprano :



Ce qui, à mon avis, est le plus étonnant, ce n'est pas tant de voir revenir le même thème, facile, entraînant, qui se retient sans peine, mais c'est de retrouver la même basse, à une ou deux notes près, et cela à deux siècles de distance.

Félicien David m'a dit au reste qu'il avait fait ce thème longtemps avant son opéra *Lalla Roukh*, et surtout avant de connaître le trio de Mendelssohn.



Or, comme Félicien David était encore de cette vieille école, où l'on avait la faiblesse d'écrire des mélodies, au lieu de faire de la musique de chats qui se battent la nuit dans un carrefour, il n'avait nullement besoin d'emprunter ses thèmes à ses confrères, il en a produit de charmants, d'une grâce exquise et d'un sentiment profond.

*
* *

La musique, par F. Halévy.

Halévy avait promis au libraire Gide un article sur *la musique* à insérer dans une *Encyclopédie*, qui n'a jamais paru. La Bibliothèque du Conservatoire possède l'autographe de cet article, qui voit ici le jour pour la première fois :

« Il ne faut pas, comme l'ont fait quelques écrivains, chercher l'origine de la musique dans les bruits agréables que produit la nature, le ramage des oiseaux, le murmure du vent à travers les hautes herbes : l'homme porte la musique en lui-même et en a l'instinct, le sentiment, l'amour : il chante parce qu'il parle, puisque la voix humaine, organe de la parole, est aussi l'organe du chant. C'est pourquoi, dès l'enfance des civilisations, le chant prend une place importante dans les habitudes privées et dans les mœurs publiques.

Mais il certain que malgré cette aptitude naturelle, tous les hommes ne possèdent pas à un égal degré

17.

le don du chant ou de l'appréciation musicale ; tous n'ont pas la voix sonore, ou souple, ou sympathique, l'oreille délicate et intelligente.

Tous les hommes parlent, le plus grand nombre est sensible au pouvoir de l'éloquence, quelques-uns seulement sont éloquents, sont des orateurs. Tous les hommes peuvent chanter, le plus grand nombre est sensible au charme du chant, quelques-uns seulement chantent très bien, sont des artistes. Aussi les premiers qui réunirent à un degré éminent les facultés vocales nécessaires pour émouvoir leurs auditeurs : le charme de la voix, l'habileté dans la conduite de la voix, la grâce ou la puissance dans l'expression, ou qui possédaient des qualités analogues dans l'exécution instrumentale, furent-ils regardés comme favorisés des dieux, et les traditions populaires les entourèrent d'un tel prestige que, dans tous les pays, dans l'Inde, en Egypte, chez les Hébreux, en Chine, chez les Grecs, l'invention de la musique fut attribuée à des personnages au-dessus de l'humanité, ou aux dieux eux-mêmes.

Rien ne nous apprend que l'homme, à son apparition sur la terre, ait été pourvu d'une langue toute faite, mais on est certain que les diverses nations ont inventé des mots différents, des formes différentes pour exprimer des idées communes à l'humanité. En un mot, chaque peuple a fait sa langue. On peut donc avouer que l'homme a reçu seulement le don de la parole, et que de même aussi, il a reçu le don du chant, de l'appréciation des sons musi-

caux, et qu'il n'a pas trouvé à son service une langue musicale toute faite; car chaque peuple s'est fait une musique, comme il s'était fait une langue, selon son goût, ses instincts, son génie particulier, ses croyances religieuses, l'influence du climat, combinant à sa guise la succession des sons, employant des formes et des allures de mélodie et de rythme de son choix : de sorte que des chants qui passionnaient des populations tout entières paraissaient, pour ainsi dire, inintelligibles chez d'autres nations, ou du moins n'y rencontraient que des auditeurs complètement indifférents.

On a souvent fait à la musique un reproche de ces impressions contraires, et on a voulu en tirer des conséquences très graves pour son honneur. « Vous n'existez pas, lui a-t-on dit, vous n'êtes rien qu'un caprice, un souffle, du vent; les plus belles choses du monde, au gré des uns, n'ont aucun sens pour les autres. » C'est qu'on n'a pas vu que chaque peuple a possédé d'abord une musique qui lui était propre, sa musique nationale, sa musique *maternelle :* il ne comprenait que cette musique, et lui seul la comprenait. Est-ce que les tragédies de Sophocle ou d'Euripide, récitées en langue grecque chez les Scythes ou chez les Perses, auraient été comprises, ou même écoutées? On les eût bien vite renvoyées à Athènes. Encore aujourd'hui, faites entendre les airs écossais les plus choisis des *highlanders* aux *lazzaroni* de Naples ou de Palerme, ils n'y trouveraient que des intonations incompréhensibles,

barbares. Ce qui est populaire a des racines profondes, et se transplante difficilement, puis il faut le temps de l'acclimatation.

Il n'y a pas longtemps que les Italiens n'admettaient pas les compositeurs allemands, qui le leur rendaient bien, ni les compositeurs français, plus tolérants cependant, et dont le cœur ne garde pas de rancune, car si le musicien français se montre parfois, comme musicien, sceptique, exclusif et railleur, comme Français il est exclusif, ami de la nouveauté, éclectique et hospitalier. Les trois branches principales de la musique européenne sont très caractérisées, chaque peuple aime de préférence sa musique, parce qu'il l'a faite à son image. Une mélodie de Cimarosa est de la même famille, du même sang qu'une strophe du Tasse; le Français aime que le chant soit transparent, qu'il laisse voir la pensée, qu'il en dessine le contour; la phrase allemande. puissante et fortement tissue, est lumineuse dans un nuage.

Aujourd'hui l'avenir de la musique n'est plus douteux, l'éducation musicale se complète dans tous les pays et dans toutes les classes de la société, la France seconde ce mouvement et lui donne une impulsion salutaire. L'harmonie n'est plus une science mystérieuse réservée aux habiles, elle se dévoile à tous. La musique sera bientôt ce qu'elle doit être, une poésie universellement comprise, et déjà des beautés, réputées jusqu'à ce jour inaccessibles au vulgaire, se sont ouvert le chemin d'intelli-

gences étonnées et charmées de ces jouissances nouvelles.

Il faut donc regarder la musique comme un ensemble comprenant différentes modifications, que le temps, les mœurs, des applications diverses, les cérémonies religieuses, des études incessantes ont apporté dans l'art de combiner et d'apprécier les sons musicaux.

Tous les arts ont passé par des phases analogues; la sculpture égyptienne, assyrienne, étrusque, grecque, du moyen âge, de la renaissance ont été chez des nations diverses l'expression d'un même art. La peinture, l'architecture, la musique, tous les moyens dont l'homme dispose pour exprimer sa pensée, ou pour lui donner un corps, ont été soumis à des influences semblables, et ont reçu l'empreinte profonde des époques et des races.

Ces influences diverses n'ont jamais touché que l'aspect, l'apparence de l'art, sans s'attaquer au fond, qui est invulnérable, puisqu'il n'est autre que la pensée elle-même et le sentiment poétique que Dieu a mis dans nos cœurs. Elles s'exercent comme aujourd'hui, mais grâce à la facilité merveilleuse des communications, elles n'ont plus rien d'exclusif. On les discute, mais on les admet; on les combat, mais on les respecte; elles se prêtent un secours mutuel, les idées ont constitué à leur profit le libre échange.

Nous venons de faire connaître les causes probables de la diversité des idiomes musicaux, nous

allons jeter un coup d'œil rapide sur les principales différences qui les ont caractérisées. »

Cette fin indique une suite, j'ignore si elle existe ou si même elle a jamais été écrite.

*
* *

RICHARD WAGNER.

En 1887, la bibliothèque du Conservatoire a acquis, par mes soins, l'autographe d'un commencement de journal écrit par Richard Wagner, lors de son premier voyage à Paris. Je ne pense pas que ces notes personnelles (qui embrassent l'espace de trois mois) aient jamais été continuées, du moins je n'en ai pas trouvé de traces nulle part; je les ai traduites aussi exactement que possible, et cela presque mot à mot, ce qui expliquera certaines tournures de phrases qui ne sont pas éminemment françaises.

Paris, mardi 23 juin 1840.

« Dans ce temps de tristesse et d'inquiétude, j'éprouve vivement le besoin de me tenir un journal régulier (*Tagebuch*); j'espère trouver dans l'indication de mes plus puissantes émotions et dans les réflexions qu'elles m'inspireront les mêmes consolations, pour mon être, que celles d'un cœur opressé, consolé par les larmes. Ici volontairement mes larmes viennent de couler ; est-on lâche ou bien est-on mal-

heureux quand on s'abandonne volontiers aux larmes ? Un ouvrier allemand, malade, était là ; je lui dis de revenir pour le déjeuner ; Minna me rappela à cette occasion qu'elle allait envoyer le dernier argent pour acheter du pain. Oh ! la plus pauvre ! tu as bien raison, nos affaires vont mal, car si je fais bien mes réflexions, je puis prévoir *à coup sûr* la plus grande misère imaginable ; toute amélioration ne peut dépendre que d'heureux événements, et parmi ceux-là je dois compter les gens sur lesquels je fonde mon espoir et qui de but en blanc et sans aucun intérêt feront quelque chose pour moi ; ce seul espoir serait humiliant si je devais être convaincu que je ne compte que sur des aumônes ; heureusement que je suis obligé de convenir que des gens comme Meyerbeer, Laube, ne feraient rien pour moi s'ils ne croyaient pas que je le *mérite*. Malgré cela la faiblesse, le caprice, le hasard peuvent influencer ces personnes et les éloigner de moi. C'est là une terrible pensée, et ce doute ou plutôt la non confirmation de leur bonne volonté est pénible, et rend mon âme malade. »

Lundi 29 juin.

Comment les choses se passeront-elles le mois prochain, je l'ignore ; si j'ai eu de l'anxiété jusqu'ici, bientôt le désespoir s'emparera de moi. J'ai cependant l'espoir maintenant de gagner quelque chose par des articles dans la *Gazette musicale* ; je vais aussi envoyer quelques écrits à Lowald, à

Stuttgard, pour l'*Europe*, afin de voir si je puis gagner quelque chose avec cela. Mais encore en mettant tout au mieux, ce qui m'attend est trop formidable pour ne pas me terrasser. Je n'ai plus que 25 francs. Avec cela je dois payer la première lettre de change de 150 francs, au 15 également mon trimestre de loyer. Toutes les sources sont taries, je cache encore à ma pauvre femme que les choses en sont déjà là; j'espérais toujours que Laube m'enverrait de quoi en attendant; je n'aurais découvert qu'alors à ma femme que sans lui nous ne pouvions compter sur rien, et que je le lui avais caché, pour ne pas inquiéter davantage son existence, déjà assez bouleversée. Ce projet s'anéantit; le 1er je ne pourrai plus garder le secret. Dieu vienne à mon secours ! Ce sera un jour terrible, s'il n'arrive pas du secours !

Mardi 30 juin, le soir.

« J'ai déclaré aujourd'hui à ma femme, à la promenade, notre situation d'argent. Je plains la pauvre du fond, de mon âme ! C'est un triste accord ! Je veux travailler. »

4 août.

Ce qui suit est en vers.

La voilà terminée la belle chanson,
La chanson de ma jeunesse;
Celle que j'aimais est maintenant ma femme,
Une femme pleine de bonté et de vertu.

Je souhaite à chacun un pareil bonheur,
Je ne le voudrais même pas au delà;
Pourtant en reportant ma pensée de dix ans en arrière,
Je crois que j'agirais plus sagement.

J'avoue que je n'ai pas très bien saisi l'idée de cette dernière strophe, et pour en avoir le cœur net, je la donne à l'état original :

Ich wünsche jedem gleiches Glück,
Ich gäb'es selbst nicht weiter,
Doch denke ich zehn Jahr zurück
So macht ich's doch gescheider.

Ici s'arrête le manuscrit.

CHAPITRE VII

LÉGENDES ET ANECDOTES

TIMOTHÉE.

« Timothée, excellent joueur de flustes, et qui, pour de l'argent, en tenoit escole publique, avoit ceste coutume, avant que recevoir quelcun à son apprentissage, de sçavoir s'il avoit quelque commencement de jeu : il en prenoit plus grand prix de moitié, de ceux qui y avoient eu quelque entrée que des autres, lesquels ne sçavoient rien : la raison est pour ce qu'il y avoit plus de peine à ôter le mauvais de ses disciples que d'enseigner le bon à ceux qui n'y entendoient rien. »

Les Neuf Matinées du seigneur de Cholières, 1556.)

*
* *

D'après Athénée, la ville de Thèbes possédait une

statue du célèbre chanteur Cléon. Lorsque Alexandre le Grand détruisit cette ville, un fugitif, embarrassé de son trésor, le jeta dans un creux formé par la draperie de Cléon.

Ce même fugitif revint trente ans plus tard dans sa ville natale, rebâtie à neuf ; il retrouva exactetement son trésor sur la statue de Cléon.

Comme nous sommes loin de là, malgré les progrès de la civilisation !

*
* *

Chez les Romains, tout personnage jouissant d'une certaine considération ne pouvait être enterré sans musique. Il y avait à cette cérémonie des histrions, des danseurs, des joueurs de flûte et de trompette. Un proverbe romain disait d'un homme proche de la mort : Il peut commander les joueurs de flûte (1).

La musique était également immanquable aux repas et représentations, et d'après le *Carmen seculare* d'Horace on a lieu de croire que des jeunes filles et des jeunes garçons chantaïent des chœurs dialogués.

*
* *

Il est assez remarquable que, dans l'espace de vingt-neuf ans, les bardes de trois rois de la Grande-Bretagne aient payé de leur vie les fonctions dont ils étaient chargés, et dont ils s'étaient sans doute

(1) *Quodsi idem frigus genus manusque tentaverit tuas, licet ad Tibicines mittas*, Petron. 129.

écartés : *Marc Smeaton*, chanteur et valet de chambre d'Anne de Boulen, fut accusé d'être trop avancé dans les bonnes grâces de la reine, et exécuté le 12 mai 1536. *Thomas Abel*, maître de musique et de grammaire de la reine Catherine, femme de Henri VIII, ayant écrit une dissertation contre le divorce, fut pendu le 30 juillet 1540 et écartelé. *David Rizzio*, de Turin, chanteur luthiste et secrétaire de Marie Stuart, fut tué en présence de la reine le 9 mars 1565.

Demodocus, musicien qu'Agamemnon avait mis auprès de sa femme Clytemnestre, quand il partit pour la guerre de Troie, en le chargeant de lui jouer des airs *doriens* (1), fut mal récompensé par Egisthe, qui le tua. D'après l'histoire, *Phemius*, placé dans les mêmes circonstances auprès de Pénélope, paraît avoir été plus heureux : c'était sans doute un plus fort musicien.

*
* *

Théodulphe, évêque d'Orléans sous Charlemagne, était du parti qui conseillait l'unité de l'Empire. Or on sait qu'il n'en fut pas ainsi après la mort du grand empereur.

Louis le Débonnaire fit enfermer Théodulphe ; on le condamna même à une prison perpétuelle.

La poésie vint adoucir la solitude de l'évêque

(1) Platon regardait la majesté du *mode dorien* comme très propre à la conservation des bonnes mœurs.

d'Orléans durant ses trois années d'incarcération, et c'est là, entre autres poésies, qu'il composa l'hymne *Gloria, laus et honor tibi Christe redemptor;* il le chantait le jour de Noël, précisément tandis que le monarque passait en grande pompe devant la prison. Ce chant inattendu, rendu par une belle voix, cette mélodie suave, et surtout cette pieuse poésie, touchèrent et pénétrèrent le prince. Il pardonna à Théodulphe et brisa ses fers.

Après sa grâce, Théodulphe, en chemin pour rejoindre son évêché, fut empoisonné avant d'y arriver par de bons petits amis qui, durant son absence, s'étaient emparés de ses biens.

Il est possible que la délivrance de Théodulphe soit une légende, car elle n'est pas racontée par les historiens qui parlent de l'évêque d'Orléans.

*
* *

Le célèbre *Stabat mater* a aussi sa légende, fort touchante d'ailleurs. On attribue la composition de cette séquence (paroles et musique) à Jacopo Benedetto, dit *Jacopone*. Villemain, dans son *Tableau de la littérature du moyen âge*, raconte ainsi l'événement funeste qui l'éloigna tout à coup du monde : « Il était issu d'une famille noble (XIVe siècle) ; éloquent de sa nature, il suivit à Rome la profession d'avocat. Il était marié, riche, célèbre. Dans un fête où il assistait, la chute d'un plafond écrasa sa jeune épouse. En la retrouvant morte au milieu des rui-

nes, il s'aperçut qu'elle cachait un cilice sous sa robe de bal. Sa douleur, sa piété, s'exaltent à cette vue. Il renonce à tout, il devient fou. Après avoir erré comme un insensé, sa folie se calma, et il entra dans un couvent de franciscains. C'est là qu'il a dû composer le *Stabat mater.* »

Dès qu'une légende nous séduit, il y a toujours une troupe d'historiens qui la suit (je les compare à des pompiers), car ils viennent nous jeter un seau d'eau froide.

Ainsi M. Aloys Kunc dit que le *Stabat* est une mélodie française qui n'est connue que depuis 1623.

SAINTE CÉCILE.

Sans pouvoir dire bien exactement à quelle date remonte l'adoption de sainte Cécile comme patronne des musiciens, il est certain qu'au xve siècle cela existait déjà. M. Vander Straeten parle d'un comte d'Alost (1) 1483, et il paraît que le dimanche, après la fête des saints Pierre et Paul, il y eut, comme aux années précédentes, une procession solennelle, où les habitants de cette ville s'efforcèrent à l'envi d'apporter le tribut de leurs embellissements. Entre autres exhibitions symboliques qui parurent dans le cortège, on remarqua la statue de sainte Cécile jouant de l'orgue (2).

(1) Alost, ville des Pays-Bas, arrondissement de Termonde.
(2) *Curiosités de l'histoire musicale des anciens Pays-Bas*, 1867.

L'auteur ajoute : « Puisque chaque confrérie y figurait avec ses attributs spéciaux, il est naturel d'en induire que très vraisemblablement une associatien de musiciens, composée de chantres, d'organistes, d'écoliers de la maîtrise, d'instrumentistes gagés par la ville, aura organisé la représentation de cette figure emblématique.

Dans un sermon publié en 1567, François Richardot, évêque d'Arras, dit que plusieurs artistes représentaient sainte Cécile *ornée et polie, peignée et bouclée, rayée et galonnée, comme s'il s'agissait d'une Faustine ou d'une dame du monde.*

*
* *

Printz (1) raconte que les joueurs de flûte étaient en grande estime chez les Athéniens jusqu'à Alcibiade. Ce grand homme en herbe était élevé chez Périclès son oncle, qui lui faisait enseigner les arts libéraux. Quand vint le tour de la musique, c'est-à-dire quand le célèbre joueur de flûte Antigénide mit entre les mains du futur homme d'État l'instrument en question, Alcibiade trouva qu'il faisait une telle grimace qu'il eut honte, jeta sa flûte par terre et la brisa.

Les Athéniens suivirent son exemple, et depuis ce

(1) *Historische Beschreibung der edelen Sing und Kling-Kunst*, etc. (Description historique du noble art du chant et des instruments, etc., par Caspar Printz de Waldthurm, Dresde, 1690, p. 211.)

temps, la flûte perdit chez eux sa réputation, son estime, pour faire place aux joueurs de cithare. C'est également alors que naquit le proverbe : « Qui ne peut être un citharistе qu'il devienne un joueur de flûte. »

Le poète Pratinas appelle la flûte un *roseau plein de salive*.

Nos proverbes sur la flûte sont plus vulgaires que celui des Romains. De nos jours on dit : *Ce qui vient de la flûte s'en retourne au tambour. — Il est du bois dont on fait les flûtes. — Boire à tire-larigot. — On ne peut pas flûter et tabourer*, etc.

Quant à ce dernier proverbe, les tambourinaires du Midi prouvent bien le contraire.

*
* *

On n'a pas idée de toutes les bourdes qui se sont racontées, écrites et imprimées sur les effets de la musique. Steffani (1) nous apprend que Clinias, philosophe pythagoricien, très rageur de sa nature, se mettait à pincer de la harpe (en mode dorien) pour se calmer quand il était bien en colère.

Bacchus, le vrai dieu Bacchus, s'apercevant que les matelots tyrhénéens avaient le projet de le tuer dans

(1) Steffani a raconté cela, d'après Varillas, dans son écrit : *Quanta certezza habbia da suoi principii la musica*, traduit en allemand par Werkmeister, avec le titre Sendschreiben, Mulhouse, 1760.

une tournée en mer, ordonna à ses compagnons de chanter. Les matelots, touchés, attendris, se mirent à danser et finirent par se jeter à la mer..... On ne dit pas si c'était pour ne plus entendre les chanteurs.

*
* *

Sainte-Colombe, un joueur de luth, qui avait une certaine réputation à Paris en 1730, prétendait avoir tellement touché par son talent un homme qui était venu pour l'entendre que celui-ci tomba en faiblesse, ou se pâma. Il est vrai que Louis Daquin, dans son *Siècle littéraire de Louis XV*, répond à cela que Sainte-Colombe était un musicien médiocre, incapable de faire tomber qui que ce soit en pâmoison, et que c'est à un Lulli et à un Rameau à opérer de tels prodiges.

*
* *

LOUS XII, *chanteur.*

Marin Mersenne, dans son *Harmonie universelle* (1637), raconte une anecdote, bien des fois reproduite depuis, que je vais donner avec l'exemple en notation moderne. La proposition est celle-ci : « *Si une voix inflexible* (fausse) *peut chanter la musique.* »

« Josquin a fait voir qu'une voix inflexible et

mauvaise peut chanter sa partie, car ayant promis à Louis XII, dont il était musicien, de lui faire chanter sa partie, quoiqu'il eût la voix discordante et très mauvaise, il fit une composition à quatre parties, et fit avouer au roy qu'il pouvait chanter en musique ! On va voir par l'exemple que le roi Louis XII n'avait qu'une note à chanter, toujours la même, la quinte, et le bon père Mersenne ajoute : « Or, il n'y a voix si mauvaise qu'elle ne puisse chanter cette taille (partie de ténor) ; car si elle est entièrement inflexible, elle ne peut manquer à tenir ferme; et si l'on a peur qu'elle ne tienne pas ferme, et qu'en haussant ou baissant elle fasse des dissonances, l'on peut faire souvent sonner un tuyau d'orgue pour la contraindre à tenir toujours le même ton. »

Oh ! là là ! Oh ! là là !

Glaréan me semblait le premier qui ait rapporté cette histoire ; mais Adrien de Lafage n'est pas de cet avis (1), et il pourrait bien avoir raison en citant (p. 109) les deux canons, publiés en 1538 par Ghisilini Danckerts.

(1) *Extraits du catalogue critique et raisonné d'une petite bibliothèque musicale.* Rennes, Vatar, sans date. — Les 40 pages de musique qui doivent suivre cet opuscule manquent souvent.

Les deux enfants de chœur.

Hel - las! qu'elle est à mon gré

Hel-

La partie du roi.

Hel - - - - -

La partie de Josquin.

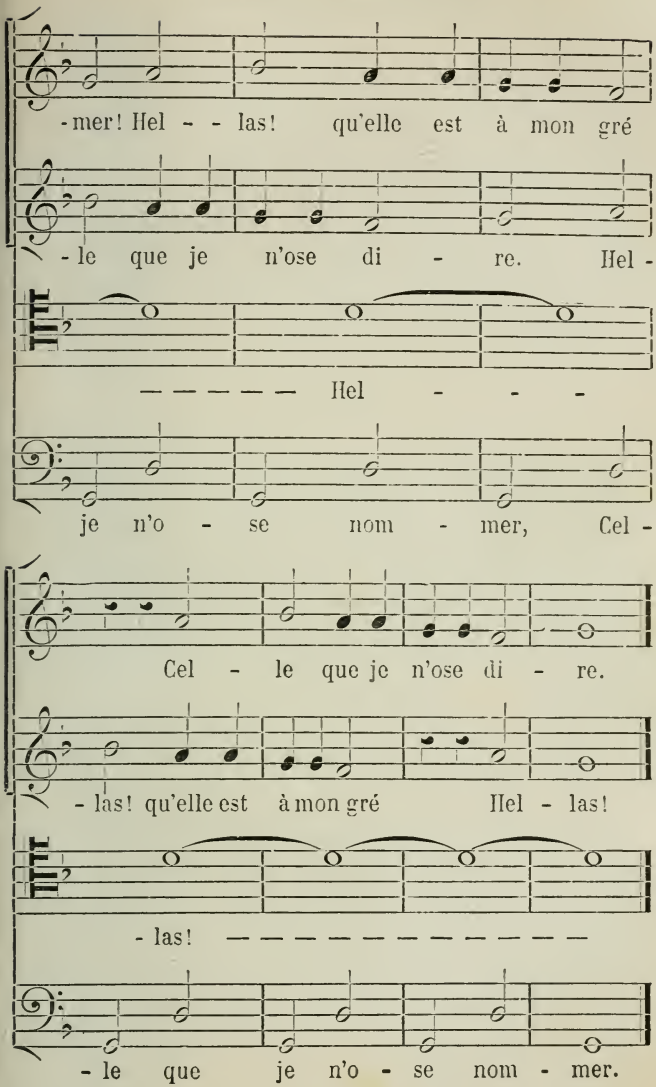
Hel - las! Hel - las! qu'elle est

Cel - le que je n'ose nom -

- las! qu'elle est à mon gré Cel -

- las — — — — — — — — — — — —

à mon gré, Cel - le que


-mer! Hel - - las! qu'elle est à mon gré
-le que je n'ose di - re. Hel -
Hel - - -
je n'o - se nom - mer, Cel -
Cel - le que je n'ose di - re.
- las! qu'elle est à mon gré Hel - las!
- las!
- le que je n'o - se nom - mer.

***

Tout le monde connaît le mot de Fontenelle : *Sonate, que me veux-tu ?* On l'a même attribué à des têtes couronnées, y compris Charles X. Ce n'était d'ailleurs pas l'exclamation d'un connaisseur en musique, car Fontenelle avoue sincèrement lui-même qu'il y a trois choses qu'il n'a jamais comprises : le jeu, les femmes et la musique.

***

Le maréchal de camp russe, comte *Münrich*, donna un jour un concert à sa souveraine, un concert assez bizarre, non tant comme musique, le programme étant à peu près comme tous les programmes de concert, mais les archets des instruments à cordes avaient cela de particulier qu'ils étaient tous fabriqués avec des crins de chevaux turcs conquis sur l'ennemi.

***

Paris, mars 1777.

Le concert des amateurs exécuta ces jours derniers une symphonie de M. Le Duc, qui fit une sensation particulière à la répétition. Au milieu de l'*adagio*, le chevalier de Saint-George (1er violon), à un passage très tendre, fut tellement touché, en se souvenant de son ami mort récemment, que

l'archet lui échappa de la main et que des larmes roulèrent sur son violon. Cette sensation touchante s'empara de tout l'orchestre qui, en s'interrompant, se livra à sa tristesse.

(Forkel, *Bibliothèque musicale et critique.*)

C'est égal, je voudrais bien voir pleurer tout un orchestre ! Par exemple, celui de la *Société des concerts du Conservatoire !*

***

Quand Lully composa, en 1677, son opéra d'*Isis* et qu'il y inséra au quatrième acte un *chœur tremblé* pour les peuples des climats glacés, cela pouvait s'admettre comme musique pittoresque et comme nouveauté. Mais que Gossec, en 1760, dans sa messe des morts, vienne avec un *chœur tremblé* sur les les paroles *quantus tremor est futurus*, etc., cela devient une niaiserie musicale, ou tout au moins une preuve de manque de goût absolu. Je vais faire suivre les premières mesures de ces deux morceaux.

CHŒUR D'ISIS DE LULLY.

L'hi - ver qui nous tour - men - te, S'ob-

L'hi - ver qui nous tour - men - te, S'ob-

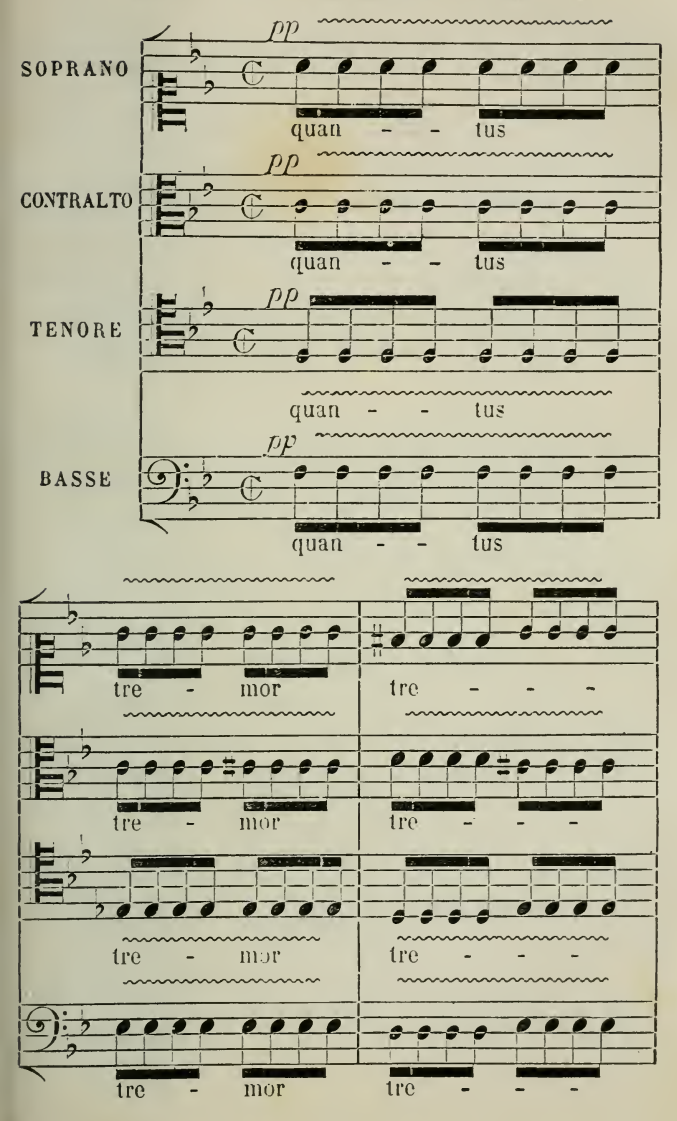
L'hi - ver qui nous tour - men - te, S'ob

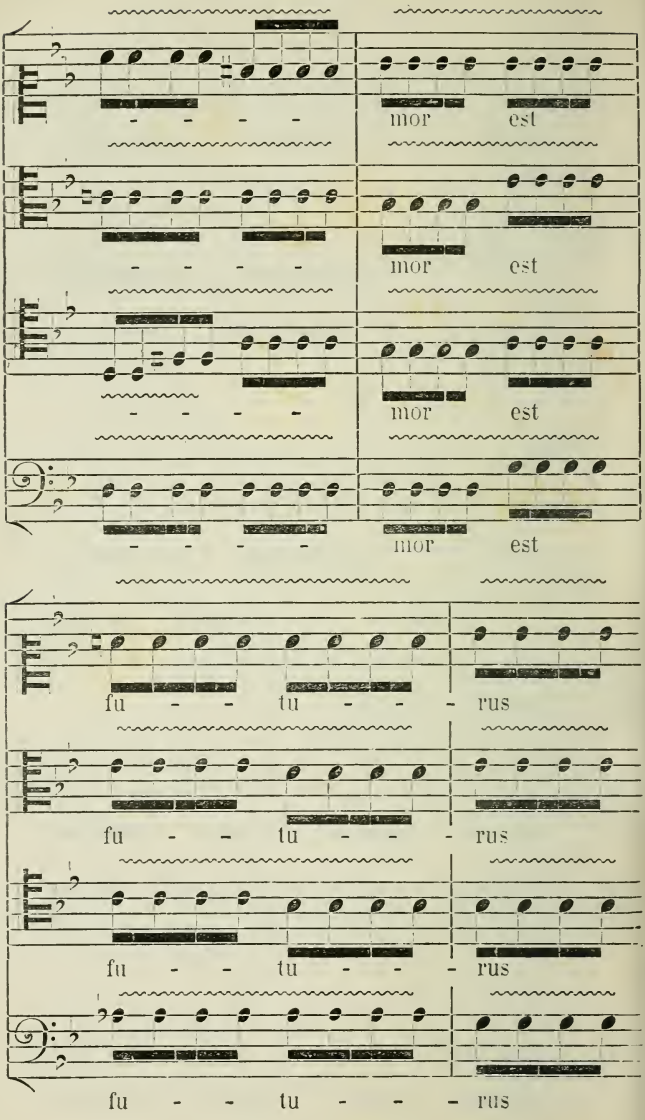
- stine à nous ge - ler — — — —

- stine à nous ge - ler — — — —

- stine à nous ge - ler — — — —

MESSE DES MORTS DE GOSSEC.




- - - - mor est
- - - - mor est
- - - - mor est
- - - - mor est
fu - - tu - - - rus
fu - - tu - - - rus
fu - - tu - - - rus
fu - - tu - - - rus

*
* *

J'ai rencontré une seule fois Aurélien Scholl sur la scène de l'Opéra-Comique : c'était à l'*Etoile du Nord* ; il était adossé à une coulisse, son lorgnon à l'œil, considérant attentivement les musiciens sur la scène qui exécutaient en ce moment la fameuse marche russe du czar, orchestre de fifres, orchestre de cuivres. La scène finie, il demanda à Charles Ponchard si on louait quelquefois ces musiciens pour jouer ce morceau dans les salons ?

*
* *

On vient d'édifier à Schwerin un théatre provisoire. C'est une construction très légère en bois qui se trouve dans le voisinage immédiat de la gare. L'autre soir, on l'a inauguré avec le *Tannhæuser* de R. Wagner. La représentation marchait à souhait, et l'on en était arrivé au finale du deuxième acte. On sait que dans ce morceau, le landgrave déclare au chevalier Tannhæuser qu'il ne peut expier son séjour dans le Venusberg qu'en allant implorer le pardon du pape. Tannhæuser alors s'avance vers la rampe et lance au public une note enthousiaste : à Rome ! à Rome ! Au même instant la cloche de la gare se met à sonner, et l'on entendit les employés crier distinctement : En voiture, messieurs, en voiture ! On juge de l'effet ; un fou rire s'empara de toute la salle.

*
* *

Un chef d'orchestre, nommé Joanny Gandon, a eu la patience de compter le nombre de notes renfermées dans la partition des *Huguenots*, de Meyerbeer.

Le premier acte	contient	10,144 notes.
Le deuxième acte	—	10,269 —
Le troisième acte	—	13,444 —
Le quatrième acte	—	5,394 —
Le cinquième acte	—	3,665 —
Le supplément	—	904 —
	Total	43,720 notes.

L'auteur a fait imprimer ce document..... bien inutile, on en conviendra, car l'assemblage de quarante-trois mille sept cent vingt notes ne fera jamais une partition des *Huguenots*. Le même inventeur a trouvé un *Plaque phare ;* ce n'est sans doute pas un instrument de musique.

*
* *

En 1873, j'assistai à une vente d'autographes faite par M. Charavay, rue des Bons-Enfants. A la lettre W (on suivait par lettres alphabétiques), le catalogue indiquait une *lettre de quatre pages de M. Weckerlin, avec un portrait au crayon.* Cela m'intriguait bien un peu. Je poussai à tout hasard, mais mon partenaire étant plus tenace, j'abandonnai à 15 francs.

Après la vente, je priai la personne qui avait acheté cette pièce de me la laisser parcourir, ce qu'on m'accorda volontiers. C'était une lettre à un de mes amis qui se porte bien encore, Dieu merci ; il avait ajouté à cela un dessin au crayon, et collé le tout dans son album.

Le lendemain, tout feu, tout flammes, je vais chez mon ami : « Tu fais donc maintenant le commerce avec mes lettres ? » Il m'expliqua la chose en deux mots : les communards avaient fait une visite dans son château de Saint-Ouen, meubles, livres, albums, etc., tout cela s'était trouvé à leur convenance.

Je n'ai jamais pu savoir par quelle filière cette lettre était venue échouer dans le cabinet de M. Charavay.

*
* *

D'après Mattheson (*Die Ehrenpforte*), les écrevisses suivent le sifflet (que cette observation ne tombe pas dans l'oreille fermée d'un pêcheur), les chameaux suivent la clochette, les porcs la zitter, le gibier le cor de chasse, les lièvres la flûte traversière, les truites et les carpes la cloche, les abeilles le son du chaudron, les pigeons quand on siffle, les araignées suivent le luth, le cheval la trompette, etc.

*
* *

La Bibliothèque du Conservatoire possède un certain nombre de livres de chant, provenant de la

maison de Saint-Cyr, que j'ai achetés en 1868 à une vente de doubles à Versailles.

Beaucoup de ces volumes (généralement des recueils de Motets, de Nivers ou de Clairambault) ont au commencement certaines notes intimes que des jeunes pensionnaires de Mme de Maintenon y ont inscrites, comme :

Mlle de Gourgue est fort aimable.

(Signé : De Bourdeille).

Mlle de (nom biffé) je ne la peut (*sic*) pas porter parce qu'elle est trop lourde.

Mlle de Bourdeille est fort méchante.

(Godefroid, l'année 1752 à Paris).

Goudin, je ne la peux pas souffrir, car je la déteste.

On voit que déjà sous Louis XIV on s'entre-détestait gentiment dans les pensions ou les couvents, et que l'orthographe aussi laissait à désirer.

***

LE MISERERE D'ALLEGRI.

On a bien souvent parlé de l'effet merveilleux du *Miserere d'Allegri*, chanté à la chapelle Sixtine le jour du vendredi saint. Je ne reviendrai pas sur l'appréciation musicale de ce morceau, faite tant de fois, et dont la conclusion est toujours la même : c'est un chef-d'œuvre !

En lisant Burney, Adami (1) et Santarelli (2), on est frappé de cette grandiose mise en scène, pour les yeux et pour les oreilles, qui accompagne l'exécution de ce morceau : le pape et tout le sacré collège à genoux, courbés vers la terre, les cierges de la chapelle et ceux de la galerie s'éteignant successivement ; puis les chanteurs ont de tradition certains agréments, certaines nuances expressives, des passages *crescendo* et *decrescendo*, qui saisissent toujours, des phrases entières à *mezza voce*, des ralentissements et des accélérations dans la mesure de certaines paroles, enfin ce son qui meurt et s'éteint complètement : tous ces effets réunis s'emparent de l'imagination des auditeurs, et contribuent pour une bonne part à l'effet prodigieux de ce morceau.

Cela est si vrai que l'empereur Léopold Ier, ayant obtenu du pape une copie de ce *Miserere* et l'ayant fait exécuter par sa chapelle, trouva que cela ressemblait à un faux-bourdon; il crut qu'on l'avait trompé, ou qu'on s'était trompé de morceau. Il fut même cause de la suspension du maître de musique de la chapelle Sixtine, jusqu'à ce que celui-ci prouvât, en paroles et par écrit, que la différence d'exécution était la seule cause de cette méprise.

Le *Miserere d'Allegri* est écrit pour deux chœurs

(1) A. Adami. *Osservazioni per ben regolare il coro della Capella pontificia*, etc., 1711.

(2) Santarelli, *Musica del Santuario e della disciplina de suoi Cantori*, Roma, 1711, 2 vol.

qui dialoguent et qui se réunissent à la fin ; le premier chœur est à cinq voix, le second à quatre voix. On sait que Mozart écrivit ce *Miserere* de mémoire. Voici comment son père en parle dans une lettre à sa mère, datée de Rome en 1770 : « Tu sais que le célèbre *Miserere* d'ici est tellement estimé que, sous peine d'excommunication, il est défendu aux musiciens de la chapelle d'en donner une copie. Mais nous l'avons déjà. Wolfgang l'a déjà noté, et nous l'aurions envoyé à Salzbourg dans cette lettre si notre présence pour l'exécuter n'était pas nécessaire. En attendant, nous ne voulons pas le laisser en d'autres mains, ce mystère, *ut non incurremus mediate vel immediate in censuram ecclesiæ* (1). »

Mozart entendit une seconde fois ce *Miserere*, on le chante le mercredi saint et le vendredi saint. A la seconde audition il avait son manuscrit dans son chapeau, et fit quelques rectifications. On connut bientôt à Rome cette étonnante preuve de mémoire musicale, et Mozart le chanta au piano dans une académie de chant, devant le castrat Cristofori, qui faisait partie de la chapelle et qui ne revint pas de son étonnement.

***

Le vénérable professeur de fugue Barbereau

(1) *Afin que nous n'encourions pas directement ou indirectement la censure de l'église;* ce qui fait supposer que Mme Mozart la mère savait le latin.

m'a raconté qu'au temps où il était chef d'orchestre à Lyon, il a entendu chanter à Dabadie un morceau détaché, une mélodie, avec les paroles : *La belle chose qu'un tournoi*, c'était l'air : *Ah ! quel plaisir d'être soldat !* mais *deux ans* avant l'apparition de la *Dame blanche* à l'Opéra comique.

Dabadie chantait cela en *ré*, M. Barbereau se le rappelait très bien.

J'ignore si cette mélodie a été gravée dans ce temps-là avec les paroles.

LES QUATRE VERSIONS DE LA ROMANCE DE JOSEPH.

(Opéra de Méhul.)

« Nul mieux que Méhul ne connut les prestiges de son art; nul ne posséda plus le génie qui les met en œuvre, et nul ne parut se méfier davantage des forces de son art et de son génie. » (Quatremère de Quincy, *Notice sur Méhul.*)

Il est certain que le succès qu'obtint en Allemagne l'opéra *Faniska*, de Cherubini, stimula vivement l'amour-propre de Méhul; il remettait son travail à plusieurs reprises sur le métier. Était-ce un bien ? était-ce un mal ?

Nous trouvons une preuve de cette méfiance de lui-même dans *Joseph*, où nous voyons (dans les autographes de cette partition) plusieurs morceaux repris à deux fois. L'un de ces travaux les plus curieux est la célèbre romance : *A peine au sortir*

de l'enfance, pour laquelle Méhul composa quatre versions, que j'ai fait connaître le premier (1).

Joseph, comme le dit M. Vieillard, « constitue une création musicale dont les diverses parties retracent tour à tour, avec la même noblesse, avec la même vérité, la simple grandeur des scènes de la Bible, les pompes de l'Egypte et le grandiose sans limites du désert, image de l'immensité ». — Quant à la peinture de l'immensité du désert, nous nous permettons une réserve en faveur de Félicien David.

Cet opéra, très connu, repris plusieurs fois à Paris, est encore bien plus populaire en Allemagne, où il n'a jamais quitté le répertoire.

Méhul était évidemment préoccupé du succès de cette romance de *Joseph*, destinée à Elleviou. Nous ignorons, d'ailleurs, si le compositeur recommença quatre fois ce morceau de sa propre volonté, ou s'il faut attribuer cette persistance aux exigences du ténor choyé d'alors.

La partie de chant est écrite dans l'original en *clé d'ut troisième ligne*, qui servait généralement aux hautes-contre.

Les clarinettes ne paraissent que dans la première version ; elles y jouent un rôle tellement insignifiant que l'auteur les supprima complètement dans les trois autres. A partir de la seconde version,

(1) La Bibliothèque du Conservatoire de musique possède les autographes de ces quatre versions de la romance de Joseph ; elles ont été publiées par la maison Brandus.

les flûtes disparaissent également, pour la même raison évidemment, et il ne reste plus, dans les deux dernières versions, que le petit orchestre pastoral, composé des hautbois, des cors, des bassons, avec le quatuor à cordes.

Première version.

Dès les premières notes, on s'aperçoit de la préoccupation de Méhul d'être simple, naïf et tendre dans ce morceau; le commencement est un peu vulgaire à force de simplicité, mais la fin renferme une marche harmonique toute pleine de charmes; l'auteur le savait bien, car il conserve cette partie dans son nouvel essai.

Deuxième version.

De même que la première, cette version finit un peu court, et l'on éprouve le désir d'entendre répéter les quatre dernières mesures: mais ce n'était pas le sentiment de Méhul.

Troisième version.

Ici la tonalité change; nous sommes en *ut* au lieu d'être en *fa*. Cette résolution a dû être prise comme étant le meilleur moyen de sortir du cercle dans lequel tournait l'auteur, qui cherchait encore autre chose, et qui n'était pas complètement satisfait. On voit se dessiner, dans cette version, une partie du

thème définitif, à partir du vers : *Dans Sichem au gras pâturage;* mais cela finit encore court; il y manque aussi cette jolie demi-cadence sur la dominante : *Timide comme mes agneaux,* cadence qui permet une répétition de cette phrase heureuse.

Méhul, dans cette version, a écrit la seconde strophe tout entière; elle est semblable à la première quant au chant, mais il y a quelques variantes dans l'accompagnement.

Quatrième version.

Enfin apparaît la quatrième version, la bonne, qui n'a plus les huit premières mesures du troisième essai, mais qui en conserve la seconde partie, sans contredit la meilleure; encore le compositeur a-t-il trouvé moyen de limer par-ci par-là. Ainsi le trait de hautbois sur *Dans Sichem au gras pâturage* est simplifié; les bassons se taisent au vers : *J'étais simple comme au jeune âge;* les deux derniers vers se trouvent répétés après le demi-repos *mes agneaux;* l'auteur ajoute également un dièse à l'*ut* qui porte la première syllabe de *timide*, ce qui donne un tour plus élégant à la partie chantante; les cors seuls accompagnent le début du vers : *J'étais simple comme au jeune âge*, et même sur le manuscrit de cette quatrième et dernière version, Méhul a biffé au crayon rouge les deux premiers accords des cors qui entrent alors d'une façon plus intéressante.

Il y a un vers que Méhul a écrit chaque fois d'une façon différente :

1re fois.	Dans Sichem au beau pâturage
2e —	Dans Sichem au beaux (*sic*) pâturage
3e —	Dans Sichem aux gras pâturage
4e —	Dans Sichem aux gras pâturages

La deuxième et troisième fois avec une faute d'orthographe, la quatrième avec un pluriel qui ne peut rimer avec : *au jeune âge*. L'oreille musicale du compositeur a dû être choquée par le *beau pâturage* (1).

(1) Comme appendice à cette notice, le lecteur nous permettra de reproduire une pièce de vers devenue fort rare, et dont le principal intérêt est d'être sortie d'une plume qui n'a pas abusé de la rime, celle d'un historien et homme d'Etat illustre, gloire française qui s'est éteinte il n'y a que peu d'années.

Vers à Méhul après la représentation de Joseph.

Sublime élève d'Apollon,
O toi dont l'Europe charmée
Inscrit la mémoire et le nom
Aux fastes de la renommée;
Dont le talent, toujours égal,
Répand partout les mêmes charmes;
Toi qui nous arracha des larmes
Dans *Stratonice* et dans *Uthal;*
Rival heureux de Linus et d'Orphée,
A tant de triomphes si beaux,
Tu viens, par des succès nouveaux,
D'ajouter un nouveau trophée !
Joseph reparaît à ta voix,
Et contant sa touchante histoire,
Vient t'assurer de nouveaux droits
A nos respects comme à la gloire.

UNE EXÉCUTION DE LA DAME BLANCHE EN ALSACE

La ville de *Guebwiller* (Haut-Rhin) mérite une place honorable dans la chronique musicale des provinces de la France (1).

Quoique l'industrie y domine par dessus tout, — c'est là que se trouvent les établissements des Schlumberger, des Bourcart, des Frey, des de Barry, etc., cités parmi les plus considérables de la France, — cette ville, malgré son activité industrielle, a toujours professé un culte très assidu pour la musique.

Elle possède d'abord une magnifique salle de

Dans cet ouvrage séducteur
Brille le feu de ton génie,
Partout ta divine harmonie
Entraîne et ravit notre cœur;
Nous sentons de *Jacob* la douleur paternelle,
De *Benjamin* nous partageons le zèle,
De *Siméon* nous plaignons les tourments,
Nous tremblons à l'aspect d'un père
Qui va, dans sa juste colère,
Maudire à jamais ses enfants;
Et lorsque arrêtant sa vengeance,
Elleviou, de *Joseph* interprète enchanteur,
De *Jacob* désolé vient finir la douleur,
Nous prenons part à son bonheur.
De ton génie ainsi la sublime puissance
Habilement a su nous retracer
Le langage de la nature;
Et les pleurs que tu fais verser
Sont ta louange la plus sûre.

(*Journal de l'Empire*, 26 février 1807.) GUIZOT.

(1) Il est inutile d'avertir que ces quelques pages ont été écrites avant la guerre avec la Prusse.

concerts, installée dans un ancien couvent de dominicains, aux voûtes gothiques et si hautes qu'on y superposerait trois fois la salle Herz; les gradins de l'orchestre y sont à poste fixe; au bas se trouve l'emplacement pour les chœurs.

Guebwiller a deux orphéons, un chœur de voix mixtes, une musique militaire, une fanfare, un orchestre d'amateurs; au reste, tout ce qui précède est composé d'amateurs.

Guebwiller manque d'une salle de théâtre pourtant, mais il est question d'en bâtir une. A défaut d'une salle spéciale, une troupe allemande, recrutée à Francfort, Darmstadt, Warnheim, est venue s'établir passagèrement dans une salle de café. Ces artistes, jouant des rôles qui, probablement, ne sont pas les leurs dans les villes ci-nommées, ont donné *Freyschütz*, *Martha*, *Stradella*, *Orphée... aux Enfers*, *le Barbier*, *la Fille du régiment*, etc., enfin *la Dame blanche*, représentation à laquelle j'ai eu la bonne fortune d'assister. L'orchestre se composait d'un pianiste, bon musicien. Pour la rampe, trois lampions avec réflecteurs; comme décors, la tapisserie du café, représentant une scène de chasse où les chiens sont entre les pieds du cerf, et où le fusil du chasseur semble viser le soleil; au fond du tableau, des vallons verdoyants, des lacs bleus, des arbres à la silhouette invraisemblable, enfin tout ce qui peut réjouir l'œil d'un buveur de bière. Durant les quatre actes (car il y a quatre actes), le décor est resté le même... et pour cause.

Afin de ne pas priver plus longtemps le public de la jouissance de ce décor, le pianiste a passé l'ouverture, et le rideau, de même confection que les décors, s'est ouvert par le milieu, composé qu'il était de deux châssis qu'on ramenait de chaque côté dans la coulisse, et non sans des efforts réitérés. Le chœur entonne : *Sonnez, sonnez, les montagnards sont réunis*, etc. Les Allemands, on l'a dit sur tous les tons, ont un tel sentiment de l'harmonie qu'ils improvisent instantanément les parties d'accompagnement sur un air quelconque. Il paraît qu'il n'en est pas de même quand ces parties se trouvent écrites en toutes notes par le compositeur ; si bien que sopranos, altos, ténors et basses chantaient à l'unisson. Jenny, la tendre épouse de Dickson, était une grosse boulotte qui œilladait vivement les spectateurs, au lieu de réserver ses attentions pour Georges. Il est vrai que le Georges n'était pas beau. Par contre, il rachetait ses défauts physiques en chantant son rôle avec une voix féroce d'un bout à l'autre. Aussi quelle maladresse à ce M. Boïeldieu d'aller mettre des *piano*, des nuances enfin dans le rôle d'un soldat qui ne craint ni Dieu, ni diable, ni dame blanche, et qui se place en point de mire aux boulets ennemis par pure amitié pour son capitaine !

Le festin du premier acte se composait (Voyez la nature prise sur le fait) de fromage de gruyère, de pain frais et d'une bouteille de vin blanc, le tout posé sur une petite table ronde qui n'en pouvait

contenir davantage. Ce que voyant, les convives se sont retirés discrètement dans la coulisse, et il n'est resté que Georges, Dickson et sa femme, pour faire honneur à ce *lunch* écossais.

Le repas terminé, le chœur est rentré en scène (le chœur dont il s'agit était fort de trois femmes, deux ténors et une basse); bref, il rentra pour entendre la ballade : *D'ici voyez ce beau domaine*, etc., Jenny désignait le cerf dix-cors avec sa meute entre les jambes.

Le fermier indiscret qui vient tirer Dickson par le bout de son plaid a produit un tel effet qu'on l'a rappelé, et il a fallu recommencer cette scène émouvante où Dickson, pour mieux figurer la frayeur, se couchait à plat ventre. Je ne dirai rien du duo, mais il y a eu dans ce morceau-là des vocalises qui n'étaient pas précisément de l'école de Mme Damoreau. A Paris, Georges embrasse lestement Jenny sur les épaules, mais ici Georges a pris la jolie fermière à bras le corps et l'a bel et bien embrassée sur les deux joues, comme cela se pratique en Alsace quand on se dit adieu.

Au deuxième acte, la pauvre Marguerite avait un rouet qui ne voulait pas tourner; on l'avait emprunté chez quelque bonne bourgeoise, qui ne file pas souvent à ce qu'il paraît; ce maudit rouet a fait bien du tort aux couplets. Quant à Marguerite, elle n'en était peut-être pas trop fâchée, trouvant là une excuse pour interrompre son chant chaque fois que le rouet ne tournait plus : elle

avait ses soixante ans bien sonnés, cette pauvre Marguerite !

Le Gaveston, par contre, possédait une terrible voix de basse ; on n'entendait que lui dans le trio, il s'en donnait à cœur joie ; malheureusement il chantait trop bas. Georges, en chantant : *Viens, gentille dame*, tenait le soufflet à la main, et n'a discontinué d'en diriger le bout à l'oreille du cerf précité qu'à la fin de l'air ; si le pauvre animal n'a pas attrapé un rhume de cerveau, il faut en faire honneur à sa robuste constitution et à son habitude de se trouver entre... deux airs. Pardon !

J'ai vu là un effet de scène, à la fin du duo, qu'on néglige à Paris, et bien à tort. A l'Opéra-Comique miss Anna se retire assez tranquillement, tandis qu'ici au moment où Georges veut lui prendre la taille pour la retenir, elle le pousse adroitement sur le cerf et les chiens, et se sauve du côté du chasseur. Avis à M. le directeur de l'Opéra-Comique, protecteur naturel des jeunes filles en danger.

Mac-Irton est désigné comme juge de paix à la scène française ; les Allemands, plus perspicaces, se sont bien gardés d'adopter cette erreur ; ils ont substitué un notaire, par la simple raison que ce sont les notaires qui font les ventes, et non les juges de paix. Le malheureux Mac-Irton n'avait pas de voix du tout, ce qui fait que Georges, qui en avait beaucoup au contraire, n'a pas eu de peine à le faire taire pour se voir adjuger le château d'Avenel, à la grande rage de Gaveston. Au milieu de la vente, un

ouvrier de fabrique, prenant de l'intérêt à Gaveston, s'est écrié qu'il lui prêterait un napoléon sur sa bonne mine. On a ri, cela va sans dire. Au dernier acte, qui se passe dans la *salle des chevaliers*, j'ai remarqué un trait d'esprit du directeur : voulant faire comprendre au public que le décor avait changé, il n'a imaginé rien de mieux que de clouer deux drapeaux tricolores sur la tête du pauvre cerf. Cela n'avait-il pas une véritable couleur locale ? On se trouvait en Écosse, ou il fallait y mettre de la mauvaise volonté.

La représentation s'est terminée au milieu des applaudissements frénétiques des auditeurs ; j'ai fait comme eux, car j'en avais pour mon argent, *vingt-quatre sous* les premières !

*
* *

Un jour, au milieu d'une pluie battante, le compositeur Panseron, réfugié dans un cabriolet, aperçut l'illustre maître Cherubini, longeant le trottoir et se rappetissant, se recroquevillant sous un mince petit parapluie, qui avait même quelques fentes.

Panseron fit arrêter son cabriolet, et interpellant le directeur du Conservatoire : « Monsieur Cherubini, monsieur Cherubini, prenez donc mon cabriolet, vous êtes tout mouillé, et à votre âge cela ne vaut rien. » — Cherubini, trouvant sans doute que Panseron avait raison, le remercia et s'em-

pressa de monter dans le véhicule offert si généreusement.

Panseron sur le pavé, et recevant l'averse qui continuait, dit à Cherubini : « Mon cher maître, je vous demanderai à mon tour de vouloir bien me prêter votre parapluie ; vous voyez, cela tombe bien.

Cherubini : Eh ! *che*, *no* vous savez bien, les parapluies ça ne se rend jamais. »

LE PREMIER OPÉRA D'AUBER.

On a coutume de donner à tout musicien une généalogie musicale : le père de Haydn jouait de la harpe ; le père de Mozart jouait du violon ; le père de Beethoven chantait au lutrin..... Disons de suite que le père d'Auber ne jouait d'aucun instrument et ne chantait pas, en public du moins ; ajoutons, d'après Bouilly, que c'était un homme distingué dans les arts, qui avait consacré sa fortune, ses recherches et ses soins à former cette riche et vaste collection des batailles, des hauts faits du règne de Napoléon Ier, dessinés par nos plus grands maîtres, et qu'avait enrichis le burin des premiers artistes de France. »

Si nous ajoutons que le grand-père d'Auber sculptait sur bois à ses moments perdus et avec un réel succès (1), nous aurons tout dit sur les origines artistiques du maître.

(1) Auber montrait à ses amis, nous l'avons vu bien des fois, un baromètre sculpté sur bois par son grand-père : il en était très fier.

Passant à un autre ordre d'idées, nous rappellerons qu'avant de produire devant le public une œuvre dramatique de sa composition, le jeune Auber s'était essayé dans les opéras de salon. Sa première tentative dans ce genre fut de remettre en musique un poème ou plutôt une comédie lyrique de Monvel, *Julie*, qui avait déjà été traitée par Dezède, et représentée en 1772.

Mais quel poème que cette *Julie!* Qu'on se figure un amoureux, un grand seigneur, bégayant, qui commence son air par : *Mon ca... ca... ca... ractère est d'être entreprenant*, et le finale par :

Qu'a... qu'a... qu'a... qu'a... vez-vous?

Auber était jeune alors, et les bons poèmes étaient aussi rares qu'aujourd'hui. Voilà pour son excuse.

Julie n'est pas, à vrai dire, son premier opéra : ces exécutions intimes ne comptent pas. Serait-ce par hasard un autre ouvrage en un acte, composé pour le théâtre de M. Caraman, prince de Chimay ? — Pas davantage, car de celui-là nous n'avons aucune trace. Ce n'est qu'après ces auditions intimes qu'Auber se mit à travailler le contrepoint et la fugue avec Cherubini.

Je possède dans ma bibliothèque personnelle le précieux volume qui renferme ces études. Après les leçons de contrepoint à deux, à trois et à quatre parties, y compris le *style fleuri*, se trouve une fugue à quatre parties sur un thème de *Faniska*, opéra de son maître Cherubini ; elle est signée.

Auber, désormais mûr pour la scène, y débuta

avec un certain succès, sous les auspices de Bouilly.

C'est en effet cet auteur, plus fécond que littéraire, qui eut le mérite de produire le jeune débutant devant le public. Il avait insisté auprès de l'administration du *Théâtre Feydeau* pour que le poème le *Séjour militaire* fut confié au jeune compositeur, alors que les directeurs eussent préféré un nom connu, une réputation toute établie, comme celle de Nicolo ou celle de Boieldieu, par exemple : bonne petite habitude directoriale, qui existe encore de nos jours, et qui aura, sans doute, la vie aussi dure que le théâtre lui-même.

Quoi qu'il en soit, il parait bien certain que, malgré l'opposition de Nicolo, la musique d'Auber, entendue devant le comité, fut acceptée, grâce à l'appui de Méhul et de Cherubini.

Le *Séjour militaire*, représenté pour la première fois le samedi 27 février 1813, eut pour interprètes : M. et Mme Gavaudan, MM. Huet, Darancourt, Batiste, Ponchard, Gonthier et Mme Belmont.

Comment le public a-t-il reçu les prémices du compositeur en herbe ?

A en croire l'auteur du poème, Bouilly, « ce ballon d'essai s'éleva très heureusement dans les airs, sans essuyer la moindre intempérie. Il est vrai que Gavaudan et sa charmante femme étaient dans la nacelle et dirigeaient sa course. L'ouvrage en un mot eut tout le succès que pouvait mériter un simple badinage : la gaieté du sujet et les chants mélodieux de la musique obtinrent les suffrages du public, tou-

jours indulgent pour les premiers pas que fait l'artiste dans sa carrière, et le jeune Auber cueillit un laurier qui devait être suivi de tant d'autres. »

Ce sont les paroles d'un collaborateur, et j'ai cherché en vain un petit écho dans les journaux du temps.

Il n'y avait en l'an de grâce 1813 aucun journal spécial pour la musique. Le *Moniteur universel* du 27 février 1813 donne la *Situation de l'Empire* (quarante et une pages *in-folio*), mais il n'y est pas question du *Séjour militaire*. Même dans le petit alinéa consacré aux annonces des théâtres, l'Opéra-Comique est oublié ; la pièce d'Auber n'est donc pas même annoncée.

Le *Moniteur universel* paraît d'ailleurs ne pas faire bon ménage avec l'Opéra-Comique ; il n'annonce jamais ce spectacle, même quand il lui reste un petit bout de blanc pour l'affiche abrégée des autres théâtres. Par contre, on y voit la *Loterie impériale* et ses tirages, en guise de *premier Paris*. Et puis, il faut bien le dire, les journaux les plus lus ne s'occupaient guère alors de théâtres. Ouvrons à cette même date du 27 février les *Débats*, qui s'appelaient alors *Journal de l'Empire*.... il n'y est pas question de théâtre; ce journal reproduit à son tour la *Situation de l'Empire*.

Le 1er mars, le *Séjour militaire* ne se joue pas ; l'affiche porte : *Ambroise ; Lully* et *Quinault*, *Ninette à la cour*. Le 2 mars seulement a lieu la deuxième représentation du *Séjour militaire*, et

ce n'est que dans le numéro de ce jour-là qu'on trouve l'article suivant de Geoffroy :

« Opéra-Comique. — Le *Séjour militaire*, mauvaise farce, folie malheureuse, que le carnaval n'excuse pas, et même qu'il condamne ; il n'y a que les parades spirituelles et originales qui soient dignes de cette joyeuse saison ; les autres abusent du carnaval et de la permission.

« Un épouseur vient de Landau dans une auberge de Saverne (Alsace) pour prendre des arrangements avec la famille de sa future ; un capitaine de dragons, avec ses soldats, représente cette famille pour se venger de cet épouseur, lequel a fait des chansons sur sa femme ; est-ce ainsi que se venge un capitaine de dragons ?

« Le colonel Saint-Eugène écoute aux portes et entend le complot formé contre le fat de Landau ; il veut représenter ce fat pour s'amuser, et supporte tous les sots propos dont cette prétendue famille l'accable : quel amusement pour le colonel et le public ?

« Cette rapsodie, dont le fond est si usé, paraît au-dessous du nom de l'auteur auquel on l'attribue. La musique est d'un *jeune homme*.

« Les acteurs ont fait de leur mieux. Le tout a réussi à la première représentation, et même est de force à se traîner jusqu'au mercredi des Cendres. La plus cruelle mystification qu'éprouve en ce moment l'Opéra-Comique c'est la cessation du service d'Elleviou. « Geoffroy. »

La musique est d'un jeune homme, voilà l'unique éloge qu'Auber reçut lors de son début au théâtre !

Le *Séjour militaire* figure encore sur les affiches des 5, 7, 12, 20 et 24 mars.... Et voilà le premier opéra d'Auber enterré à tout jamais, même avant le mercredi des Cendres !

Un insuccès pour un débutant n'est pas chose bien extraordinaire; mais avec un débutant qui se nomme Auber on s'attend naturellement à trouver au moins dans son œuvre quelque indice de cette exubérance mélodique, dont il fut si prodigue. Eh bien ! il faut bien le dire, ce qui fait le plus défaut dans le *Séjour militaire*, ce sont précisément ces indices. Les mélodies sont lourdes et presque communes, en exceptant pourtant les couplets de Mme *Fritz : Le jour où l'on perd un époux....* tandis que ce sont les *ensembles* qui annoncent un musicien par leur contexture, leur netteté et leur mouvement.

Une de mes premières préoccupations à la Bibliothèque du Conservatoire avait été de compléter les œuvres d'Auber.

J'acquis à l'Hôtel des commissaires-priseurs *le Testament et les billets doux*, deuxième opéra joué d'Auber... Cet ouvrage manquait au Conservatoire. Quant au *Séjour militaire* qui brillait également par son absence, je n'avais jamais pu le découvrir à Paris. J'avais fureté inutilement chez tous les revendeurs, bouquinistes, étalagistes de la capitale, et je commençais à désespérer lorsque je reçus un

jour un catalogue de Leipzig, annonçant la précieuse partition au prix de 20 francs.

J'envoyai une dépêche télégraphique, et mon émotion ne se calma qu'à l'arrivée du volume.

Le lendemain j'apportai ma partition au Comité des études, présidé par Auber, à qui je racontai mes démarches enfin couronnées de succès. Il me dit :

— Vous auriez pu vous épargner cette peine, mon ami, cela ne vaut pas grand'chose, c'est mon premier enfant.

— Mais, cher directeur, répondis-je, je ne suis pas un critique, je suis bibliothécaire, et votre ouvrage, fût-il cent fois plus mauvais, il me le fallait.

Alors Auber se recueillant :

— Vous me rappelez qu'un jour Adolphe Adam vint me demander cette partition, j'en avais encore un exemplaire. Je lui fis observer que ce premier né était bien faible, et accusait fortement le jeune homme inexpérimenté.

Adam répliqua : mais c'est précisément pour cela, mon cher maître, que je viens vous le demander. Mes élèves, comme tous les jeunes gens qui commencent cette rude carrière, ont des moments de découragement contre lesquels je ne vois rien de mieux que de leur faire voir votre première partition ; ils s'écrieront à l'unisson : « *Grand Dieu ! que c'est mauvais !* Cela leur mettra du courage au cœur pour l'avenir !

Et en racontant cette anecdote, Auber riait de ce

rire fin et spirituel qui lui était particulier et que je crois entendre encore.

Cette partition a dû être gravée aux frais d'Auber ; l'exemplaire est signé F. A., comme tous l'ont été sans doute, François Auber ; c'est bien son écriture.

LE VIOLON DE PAGANINI.

Dans le parc du comte polonais P..., on trouva un matin le corps d'un jeune homme qui s'était fait sauter la cervelle ; dans sa main crispée il tenait une mèche de cheveux blonds ; à côté de lui gisait un violon. La jeune comtesse avait de magnifiques cheveux blonds. Elle fit enterrer le mort dans un bois de chênes, sombre et mystérieux, entoura le violon d'un crêpe et le suspendit à côté du portrait de sa mère qu'elle avait perdue. Un an plus tard, la belle comtesse mourut ; le violon fut enlevé de sa place tranquille et mystérieuse, il devint un jouet pour les jeunes frères et sœurs de la comtesse. Bientôt le col en fut cassé, et les enfants se servirent du reste en guise de traîneau.

Un pauvre musicien ambulant, à moitié mort de froid et de faim, qui raclait un soir devant la porte du château, reçut l'aumône d'une soubrette qui y joignit également le violon en question. Dans un bourg voisin, le pauvre musicien fit faire un col à ce violon par le menuisier de l'endroit, et au son de son nouvel instrument il mendia jusqu'à Vienne. Dans cette ville un hôtelier accepta un jour le violon pour la somme de 40 kreutzer, que le mendiant lui

devait et qu'il ne pouvait payer. L'hôtelier céda l'instrument au même prix à un ouvrier luthier, qui le revendit à son patron pour cinq florins. Celui-ci avait reconnu immédiatement la valeur de cet instrument. Après une réparation habile, le violon se retrouva dans sa forme primitive, et fut vendu au comte de K.... y, secrétaire de légation, pour la somme de deux cent cinquante ducats.

Ce dernier propriétaire emporta son *Amati* adoré à Madrid, où il venait d'être nommé secrétaire d'ambassade. Il y fit la connaissance d'une cantatrice italienne, dont il devint éperdument amoureux. Celle-ci eut l'idée bizarre de réclamer en retour de ses faveurs le beau violon d'Amati. Le comte hésita assez longtemps, mais entraîné par sa folle passion, il envoya un jour le violon à la cantatrice, avec un billet des plus tendres, en s'invitant à souper pour le soir à la sortie du spectacle.

Quand il se présenta à dix heures du soir, la cantatrice était partie pour Naples en société du musicien Donelli, dont elle était la maîtresse à l'insu du comte ; Donelli avait même guidé toute l'intrigue. A Naples, Donelli devint chef de musique de la garde noble italienne, avec laquelle il partit pour la Russie en 1812. Dans cette campagne, presque tout le régiment fut détruit, et leurs équipages, embourbés dans un marais, furent pillés par les Cosaques. Un de ces derniers emporta le violon d'Amati à Moscou; là, il le céda à un compagnon menuisier de ses amis pour un rouble d'argent. L'instrument parut vieux

et usé au compagnon menuisier qui, pour le rajeunir, le couvrit d'une forte couche de couleur rouge. Quand il retourna dans son lieu natal, à Breslau, il emporta le violon et l'y vendit, un jour de besoin, à un luthier, pour 2 thalers (environ 8 fr.). Le dernier acheteur n'était autre que l'ouvrier luthier de Vienne, qui dans le temps avait cédé cet instrument à son patron et qui s'était établi lui-même. Il l'offrit de nouveau à son ancien maître pour 200 thalers (800 francs), et ce dernier en fit l'acquisition.

Le comte K.... y était alors à Londres ; le luthier de Vienne lui offrit pour la seconde fois ce violon, toujours à raison de 250 ducats ; le comte l'acheta une seconde fois. Deux ans plus tard, il se rendit à Florence, où il fit la connaissance de Paganini, auquel il montra son Amati. Paganini lui en offrit sur-le-champ 500 ducats. Le comte, enthousiasmé, entraîné par le jeu magique de Paganini, lui en fit présent.

Depuis lors, Paganini et son cher violon ne faisaient plus qu'un corps et qu'une âme, c'était son épouse adorée. A Londres, un riche lord lui en offrit quarante mille francs.... il lui rit au nez.

*
* *

Être l'auteur de quelque chose a toujours flatté les amours-propres des deux sexes. On citerait des milliers et des milliers d'exemples d'auteurs à bon marché, comme, par exemple, celui-ci : *Premier*

recueil d'ariettes choisies avec accompagnement de guitare par Mlle Paisible et de violon à volonté par M. son frère, avec basse chiffrée, dédiées aux amateurs, à Paris chez l'auteur, rue de Richelieu aux écuries de feue S. A. S. Mme la duchesse d'Orléans.

Mlle Paisible, qui demeurait dans les écuries de la duchesse d'Orléans, avait certes une bien petite part de gloire en s'intitulant *auteur*, car, dans ce cahier, il y a surtout des ariettes *de la fée Urgèle* de Favart, d'*Isabelle et Gertrude* du même, le *Ruisselet* de M. Gluck, une ou deux ariettes de M. Paisible, mais rien de Mlle Paisible des Écuries.

Le titre gravé est superbe ; il est signé M. Poisson 1766.

Il est probable que le Paisible dont il s'agit ici est celui-là même dont Fétis raconte la fin tragique.

*
* *

Un joli mot de Mendelssohn, cité par Berlioz dans ses mémoires (4e lettre). Mendelssohn : « Un métronome, pourquoi faire un métronome? C'est un instrument très inutile. Un musicien qui, à l'aspect d'un morceau, n'en devine pas tout d'abord le mouvement est une ganache. »

Le mot est dur, et je ne veux pas l'appliquer dans la circonstance suivante : on m'avait commandé la musique pour la Cantate officielle du 15 août à l'Opéra (1867). Hainl était alors le chef d'orchestre de ce théâtre ; la veille au soir, à la répétition géné-

rale, tout marcha à souhait; j'indiquais les mouvements, Hainl les transmettait à ses musiciens. Malheureusement le lendemain, à l'exécution, ce fut tout autre chose, les mouvements étaient à l'encontre du bon sens, et je rageais inutilement dans ma loge, malgré la belle voix de Mme Lauters et les chœurs qui marchèrent admirablement.

ROSSINI.

On sait que Rossini aimait les mystifications, même celles un peu osées, et c'est bien dans cette dernière série qu'on peut ranger l'histoire suivante, peu connue (1) :

Un jour, son ami Carafa vient chez lui, c'était au moment des premières représentations de l'*Africaine*, de Meyerbeer. Carafa avait besoin de 1,000 francs pour je ne sais quel arriéré. Rossini lui dit : — Mais, mon pauvre ami, c'est que je ne les ai pas les 1,000 francs ; tu sais que Mme Rossini tient les clés de la caisse, et mon argent de poche ne va pas jusque-là.

— Alors comment vais-je faire ? On me poursuivra...

(Rossini, réfléchissant.)

—Au fait, il y a un moyen de te procurer la somme ; viens me voir demain, et j'espère te tirer d'affaire. — Le lendemain Carafa n'eut garde de manquer le rendez-vous. Rossini lui présenta quatre pages de

(1) Elle me vient de mon ami Bannelier.

musique : Mon ami, porte cela chez Brandus, l'éditeur de musique, et il te donnera les mille francs.

Le morceau, signé du maître... railleur, avait pour titre : *Douces réminiscences offertes à mon ami Carafa pour le nouvel an* 1866. (*L'Africaine.*)

G. Rossini.

Brandus, voyant un morceau de Rossini. . . et sur l'*Africaine*, se dit : voilà une fortune ! Rossini faisant une transcription sur l'*Africaine* ; on se l'arrachera !

Il compta immédiatement les 1,000 francs à Carafa, et envoya le morceau au graveur.

Les *Douces réminiscences* parurent ; on donna quelques exemplaires à des pianistes amis de la maison, et ce n'est qu'alors que Brandus (qui n'était pas musicien) apprit qu'il était berné, que les *Douces réminiscences* ne renfermaient pas une note de l'*Africaine*. C'était un morceau que Rossini avait écrit au courant de la plume, même au courant d'une plume mal taillée, car le morceau est des plus ordinaires. Brandus, instruit et désillusionné, supprima le morceau ; il n'en existe peut-être pas dix exemplaires ; j'en possède un et je le conserve précieusement.

ALMANACH MUSICAL DE 1775.

Dès le début de cet almanach de 1775, il y a une jolie annonce : « *Les Charmes de la France*, contredanse allemande et françoise, dédiée et présentée à la reine, par le sieur Bacquoy-Guédon. »

« M. Bacquoy-Guédon est connu par sa méthode . . . . . de *redresser les bossus*, qui a été annoncée dans plusieurs journaux : il est auteur de plusieurs contredanses qui se vendent chez lui, de même qu'un recueil de menuets nouveaux avec la Basse chiffrée. »

Deux pages plus loin, il y a l'annonce du *Journal de musique*, contenant des mélanges et anecdotes, etc. *Vies abrégées* des musiciens célèbres; choix de jolies paroles à mettre en musique, etc. »

En 1775, *Gluck* demeurait Petit Hôtel des Deux-Ponts, vis-à-vis la rue de Gaillon. (Les maisons de Paris ne portaient alors pas de numéros.)

Gossec restait rue des Moulins, butte Saint-Roc.

Grétry, rue Traversière.

Monsigny, maître d'hôtel ordinaire de S. A. S. monseigneur le duc d'Orléans, au Palais-Royal.

Philidor, rue de Cléry.

Désaugiers (le père du chansonnier), au petit hôtel de Fronsac, rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois.

Couperin, près de Saint-Gervais, chez un receveur de la loterie de l'École royale militaire.

Demereau (qui ne s'écrivait pas de Méreau comme son fils), rue Saint-Denis, la porte cochère attenant à l'église Saint-Sauveur.

Parmi les marchands de musique, on trouve Rameau le fils, place Baudoyer, chez un notaire (pour les ouvrages de son père).

Pascal Taskin, facteur de clavecins, rue de la Verrerie, vis-à-vis de la petite porte Saint-Médéric.

Dalayrac, garde de M. le comte d'Artois, en cour.

« 1776, janvier. — Jean Cornaro, gouverneur de Rome, y a fait publier une ordonnance concernant les spectacles. Il est défendu d'y siffler ou même d'y applaudir, sous peine de trois tours d'estrapade (1) qu'on subira sur-le-champ.

« Les musiciens ont défense de répéter un air, sous des peines pécuniaires ou corporelles, selon les cas. Les femmes *légères* ne doivent point paraître au spectacle, sous peine du fouet, et de cinq ans de galère pour ceux qui les y conduiront. »

En 1777, *Gluck* change d'adresse, il demeure chez Mlle Rosalie, rue des Fossoyeurs.

Rigel, rue Saint-Honoré, près des Feuillants, chez le clinquailler.

Rameau, rue Saint-Sauveur, au petit hôtel de Sens.

L'*abbé Roze*, maître de musique des S. S. Innocents, à la maîtrise. Cet abbé Roze devint bibliothécaire du Conservatoire en 1807. Dans l'Almanach musical de 1776, il est mentionné parmi les compositeurs.

Dans une note, même almanach, on lit : « La communauté des luthiers et facteurs d'instruments de musique fut établie sous le règne de Henry IV,

(1) On appelait ainsi une espèce de potence, au haut de laquelle on élevait les criminels pour les laisser tomber à quelques pieds de la terre. (*Dictionnaire de l'Académie*, 1814.)

en 1599. On y réunit en 1692 les faiseurs d'orgues et de flûtes. Elle est actuellement composée de quatre-vingt-dix-sept maîtres ou veuves. Chaque maître a le droit de faire toutes sortes d'instruments de musique ; mais ils sont dans l'usage de s'adonner chacun à un genre particulier. »

En 1779, Rameau a déménagé à la rue des Ménétriers, première porte cochère à gauche en entrant par la rue Saint-Martin. Quant à Rameau le fils, officier de la chambre du roi, il demeure rue du Roi-de-Sicile, presque vis-à-vis la rue Clocheperche (*pour les ouvrages de M. son père*).

Accordeurs de clavecins. — « Les maîtres luthiers et facteurs d'instruments ont seuls le droit d'accorder les clavecins : lorsqu'ils n'en ont pas le temps, ils emploient des jeunes gens de confiance et qui ont l'oreille exercée. Comme ces accordeurs sont sans qualité, bien loin de les servir, ce serait se compromettre que d'en donner ici la liste, et le meilleur moyen de s'en procurer est de s'adresser aux maîtres de clavecin, ou aux facteurs. »

Dans cet almanach de 1779, on trouve pour la première fois, je crois, un projet pour l'établissement d'un Conservatoire. L'auteur démontre la nécessité d'un pareil établissement pour le progrès de la musique, et il expose une grande partie des moyens qui peuvent contribuer à le soutenir presque sans frais. La brochure a vingt-deux pages, elle coûte huit sous : j'en donnerais davantage. Le plus curieux, c'est le titre : *L'hôpital musicien.*

CONCERTS SPIRITUELS.

Les concerts donnés en avril 1780 aux Tuileries : « M. Rhein, âgé de treize ans, a joué un concerto de flûte. Ses heureuses dispositions, qu'on a applaudies, n'ont pas empêché qu'on ne remarquât que son jeu n'avait point de méthode. Il a tant précipité le mouvement du vaudeville *Je suis Lindor*, qu'on n'a pu distinguer les idées des variations qu'il exécutait. Il a été emporté par l'effervescence de son âge.

« M. Ozi et M. Destouches, premiers bassons de la Comédie italienne, ont étonné tout le concert par l'*harmonie séduisante qu'ils ont fait sortir de leurs bassons*.

« On a admiré les sons vifs et perlés de M. Caravoglio sur le hautbois; la mollesse, la douceur, la flexibilité et le beau rapport des sons que MM. Palsa et Thierschmid ont tirés de leurs *cors de chasse*, dans le concerto et dans les petits airs, avec variations qu'ils ont joués ensemble.

« Le 14 mai, *Concert spirituel*, commencé par une symphonie del signor Mozartz (sic), suivi de *Veni Sancte Spiritus*, de Jomelli, chanté par Mme de Saint-Huberty; *Te Deum* de M. Gossec. Mlle Duverger a exécuté sur la harpe un concerto de M. Bach; M. Fodor, un concerto de violon, composé par lui, et M. Raché, un concerto de clarinette dont il est l'auteur. »

« Mme de Saint-Huberty a chanté seule un air

italien de M. Gluck, et M. de Rovedini, un air italien de Sacchini. »

En ce temps-là, on chantait de l'italien aux concerts spirituels ; cela pouvait passer pour du latin.

Berton venait de mourir, non pas l'auteur de *Montano et Stéphanie*, mais son père, qui avait été chef d'orchestre à l'Opéra, un arrangeur enragé ; aussi lit-on ceci au 14 mai 1780 : « On reprochait avec raison à M. Berton de faire entrer toujours dans les additions ou les changements qu'il faisait aux pièces qu'on remettait en scène des morceaux de sa composition, qui avaient été reçus du public avec le plus d'indulgence. On a soupçonné que M. Berton avait beaucoup de peine à se mettre à l'ouvrage, et que son esprit manquait de fécondité et d'invention. »

Puis vient la liste (fort longue) de tous les ouvrages que M. Berton a accommodés et raccommodés ; Lulli, Rameau et *tutti quanti* y ont passé ; enfin l'auteur ajoute : « Dans un autre temps, la critique l'aurait fort désapprouvé. Mais depuis quelques années on se permet, dans tous les genres, de mutiler les œuvres des grands hommes qui ont illustré notre nation. Ce genre de barbarie ressemble à l'ignorante stupidité des Turcs, qui ont détruit par lambeaux les monuments de l'architecture pour parer leurs grossières constructions. »

Le Conservatoire possède une « Ariette ajoutée dans *Hypolyte et Aricie* de Rameau, chantée par M. Le Gros sur le théâtre de l'Académie royale de

musique avec grande symphonie, par M. Berton. Paris, chez M. de la Chevardière ».

8 novembre 1780. « *Première représentation, donnée à la Comédie française, de Pigmalion, composée par M. Rousseau, mise en musique par M. Baudron, premier violon de ce spectacle.*

« Ce compositeur paraît doué d'une très grande sensibilité. Il a conservé un morceau de musique composé par M. Rousseau, où Pygmalion paraît occupé à travailler. M. Baudron a cru devoir rendre cet hommage à la mémoire du célèbre historien de nos passions ».

C'est Framery qui rédigeait cet almanach.

En 1781 on ne mordait pas beaucoup aux méthodes. Après avoir dit un mot des solfèges qui servent aux voix (on n'avait pas encore pensé que ces mêmes solfèges pouvaient servir aux instrumentistes), Framery continue : « Le temps fera naître un jour l'idée de trouver une marche aussi simple pour apprendre à jouer des instruments. La musique instrumentale cessera de paraître une étude révoltante et hérissée de difficultés. Il est temps de commencer à perdre de vue les *méthodes sèches, arides et dégoûtantes* qui ouvrent la carrière de la musique aux jeunes gens. »

A cette époque, on s'exerçait à jouer des *petits airs d'une difficulté graduelle, composés pour les commençants*, et on trouvait cela admirable ! Pauvres aïeux !

Une jolie appréciation d'une œuvre de Haydn :

Sei sonate per il clavicembalo o forte-piano, composti dal signor G. Haydn, opéra XXX.

« Ces sonates présentent des traits neufs, des tournures pleines de hardiesse. Il serait à souhaiter *qu'on fit disparaître de cette œuvre les morceaux qui ne répondent point à la célébrité de leur auteur, et qui tiennent à l'incorrection et à la dureté du style.* »

Pauvre Haydn ! jugé par *una bestia !*

18 janvier 1781. Dissolution de la société musicale, connue à Paris sous le nom de *Concert des amateurs.*

« On donnait toutes les semaines en 1780, à l'hôtel de Soubise, un concert où tous les virtuoses se rendaient, ou comme spectateurs ou comme acteurs. Ce concert, distingué par le choix des morceaux de musique qui y étaient exécutés, par les sublimes talents qui en remplissaient les différentes parties, n'aura point lieu en 1781.

« Il serait très fâcheux que ce spectacle eût une plus longue interruption ; il a servi à faire connaître en France un grand nombre de compositeurs et de virtuoses dont on n'aurait jamais entendu parler. Ceux qui s'intéressent aux progrès de nos connaissances, au développement de tous les talents et qui pèsent les avantages que retirerait la nation française de la supériorité qu'elle pourrait prendre dans tous les arts ont vu avec peine qu'un établissement aussi propre à étendre le goût de la musique et à multiplier les agents de nos plaisirs ait été aussi facile-

ment détruit. On sera toujours étonné qu'il ne se soit pas trouvé dans Paris une portion d'hommes assez amis de cet art pour soutenir ou relever une association aussi utile.

« Dès qu'il est question d'adopter une mode ridicule, on ne regrette aucune dépense. Les hommes, comme les femmes, sont, en ce genre, des imitateurs aussi serviles de toutes les fantaisies de l'imbécile avidité de nos artistes : mais s'agit-il de concourir au bien public, d'encourager les talents qui peuvent prendre un essor plus élevé, toutes les mains se ferment et se resserrent.

8 juin 1781. « Incendie de l'Opéra de Paris. Le feu a pris vers huit heures et demie du soir dans les frises et les plafonds des décorations ; et, une heure après, la charpente et la couverture sont tombés dans la cage du bâtiment. Deux danseurs figurants, trois tailleurs, quatre ouvriers machinistes et deux pompiers ont été dévorés par les flammes. Il n'a pas été possible de leur porter le moindre secours.

18 juin. « En attendant que l'Académie royale de musique puisse faire représenter ses opéras sur le théâtre qu'on lui construira, elle a pris le parti de donner trois fois par semaine des concerts au château des Tuileries.

« M. Dauvergne a eu l'attention de présenter dans chaque concert des morceaux de musique qui appartinssent à chacun des genres qui partagent les

amateurs de musique en *Lullistes*, en *Gluckistes* et en *Piccinistes*.

« Malgré la charmante variété de ces morceaux, ces concerts n'ont pas été suivis. La horde de nos connaisseurs aurait pu comparer ces genres et s'éclairer sur les motifs de ses préférences ; elle a dédaigné les leçons instructives qu'une main éclairée lui présentait. »

Dans cette même année 1781, il y a une annonce de morceaux de chant qui nous prouve qu'on était alors bien plus riche en titres qu'on ne l'est maintenant. En effet, on lit : *Rondeaux italiens*, *Tourterelles*, *Colombelles*, *Romances*, *Chansons* et *Vaudevilles* avec accompagnement de clavecin. Nous n'avons plus que des *mélodies*.... et encore !

LES DAMES PIANISTES A PARIS EN 1754.

C'étaient très probablement des *dames clavecinistes*, car quoique Cristofori en 1711 et Marius à Paris en 1716 eussent inventé le clavecin à marteaux, en 1754 l'invention n'avait encore guère fait du chemin, et l'on jouait toujours du clavecin. Je vais énumérer le nom de ces dames d'après Marpurg.

Mme *Mondonville*, née Boucon, femme du célèbre violoniste et compositeur de ce nom. C'était une élève de Rameau ; elle jouait avec beacoup de verve, et s'entendait aussi en composition.

Mme *Forqueray*, femme de l'excellent virtuose sur la viola di Gamba.

Mme *Couperin*, née Blanchet (facteur de clavecins), épousa Armand Louis Couperin; comme demoiselle c'était déjà une claveciniste de renom.

Mlle *Marguerite-Antoinette Couperin*, une fille du *grand Couperin* (François), eut la charge de claveciniste de la chambre du roi; jusqu'à elle cette charge n'avait eu que des titulaires hommes.

Mme *La Popelinière*, femme du fermier général, propriétaire du *Temple des muses*, où Rameau fit ses débuts. Je ne demanderais pas mieux que de ranger Mme La Popelinière avec les illustres pianistes de 1754, comme le fait Marpurg ; malheureusement Mme La Popelinière, séparée de son mari, était morte en 1752.

Mme *Casa-Maior*, femme d'un célèbre docteur en médecine.

Mlle *Tribolet*, une élève de Rameau, mariée depuis.

Mlle *Certin*.

Mme *De Plante*.

Mlle *Guyot*.

Ces trois dernières mortes en 1728.

A inscrire aussi dans le livre des regrets Mme *du Hallay*, morte il y a quelques années; c'était une élève de Daquin, dont la beauté et le talent étaient universellement admirés. Sa maison était le rendez-vous des artistes italiens et français. Elle chantait aussi dans les deux langues. Rameau appelait ses

doigts *ses petits marteaux*..... Était-ce pour dire que ses gammes étaient nettes comme des petits coups de marteau, ou bien était-ce pour dire que la douceur et le charme étaient absents ? Tout cela dépend du degré de galanterie de Rameau.

Marc Antoine Désaugiers, père du célèbre chansonnier, était musicien; il a traduit le traité de J. B. Mancini. *Pensieri e reflessioni pratiche sopra il canto figurato;* dans la traduction le titre français est moins long : *L'art du chant figuré*, 1776.

C'est là que Désaugiers raconte, d'après *Bontempi*, que le célèbre *Fedi*, chanteur et professeur à Rome vers la fin du XVIIe siècle, pour corriger les défauts de la voix de ses disciples, les conduisait souvent promener hors de la porte Saint-Paul, où est un magnifique écho; que là il les faisait tous chanter successivement et à pleine voix pour que l'écho pût répéter fidèlement les défauts de chacun d'eux (ce qui arrivait effectivement); il ajoute que ce moyen lui suffisait, et que ses écoliers se corrigeaient d'eux-mêmes.

Il y a lieu de croire que l'écho existe encore, mais l'enseignement a changé depuis.

Vers la fin de son livre, Mancini reprend vertement les acteurs, qui, au lieu d'écouter quand on leur parle en scène et d'être attentifs à l'action, sont non seulement distraits, mais sourient aux loges, saluent leurs connaissances dans le parterre, etc. On dirait en effet que, destinés à représenter les héros de l'antiquité, toute leur étude soit de désabuser le

spectateur, auquel leur jeu hébété semble dire : ne vous y trompez pas, messieurs, nous ne sommes ni Alexandre, ni César, ni Agamemnon : nous sommes vos très humbles serviteurs, l'innocent signor *Petricino*, le ridicule signor *Stoppiano* et le grimacier signor *Zoffanello*. Mais que peut-on exiger de plus que la voix de ces corps sans âme, de ces automates vivants ! »

Ce sont là des actualités de 1776 qu'on pourrait encore utiliser.

CHAPITRE VIII

PENSÉES — PRINCIPES — DÉFINITIONS — ORIGINES DE LA MUSIQUE

LA MUSIQUE DE LA TAVERNE.

(1680.)

Édouard Fournier, dans le sixième volume de ses *Variétés historiques et littéraires*, a reproduit *la Musique de la taverne* et *les Prophéties du cabaret*, qu'on peut dater de 1680; cela donne une idée des jeux d'esprit de ce temps-là.

Les notes.

Si la nappe n'a point servi, c'est une *blanche*.
Si la maîtresse n'est pas trop blonde, c'est une *noire*.
Si la servante est boiteuse, c'est une *croche*.

Les mesures.

Si la pinte est pleine, c'est *pleine mesure*.
Si quelque altéré, en entrant, étrangle trois verres de vin sans manger, c'est *mesure triple*.

Les tons.

Si le valet apporte un pot qui ne soit pas plein, on lui donne rafle de cinq : c'est une *quinte.*

Si le vin qu'il apporte n'est pas bon, c'est un *sol* (1).

S'il en apporte d'autre qui ne soit meilleur, c'est un *fa* (1).

Si le maître, montant en haut, veut discourir, on lui fait reprendre son vin, c'est *ré*, *ut* (1).

Si, par après, quelqu'un en apporte du bon, c'est *la*, *mi*.

Le reste de la musique.

Si le valet, étant fâché, donne sur les oreilles à quelqu'un avec un pot de deux pintes, c'est une *quarte.*

Si celui qu'il a attrapé, courant après lui, tombe sept ou huit degrés, c'est une *octave.*

Si quelqu'un étant ivre se couche sur un lit et dort deux ou trois heures, c'est une *pause.*

Lorsque l'on est bien saoul, et que le ventre est si bien tendu qu'on pourrait tuer une puce dessus, c'est l'*unisson.*

Lorsque l'on vient à compter, si le maître demande cent, et qu'on ne lui en veuille donner que soixante, c'est un *contrepoint.*

Si le maître veut argent comptant et qu'on en aie point, ce sont les *soupirs.*

Si deux ou trois, craignant de laisser le manteau, prennent la fuite, ce sont des *fugues.*

Si l'hôte descend et crie dans la rue après ceux qui fuient : « Au voleur, au voleur, arrêtez, ils m'emportent mon bien ! » c'est la dernière note, qui est plus longue que toutes les autres.

C'est sans doute quelque chantre qui aura enfanté ces soi-disant jeux d'esprit, ils sont assez lourds pour cela.

(1) Je ne comprends pas.

*
* *

Dans le livre de P.-J. Schneider, *Die Musik und Poesie* (la Musique et la Poésie), on trouve une *Caractéristique des tons, d'après des principes psychologiques ;* en voici la traduction :

ut majeur.... Innocence, naïveté, conversation enfantine, pensées de jeunesse.

la mineur.... Vertu féminine. — Délicatesse, mollesse de caractère.

fa majeur.... Obligeance et tranquillité.

ré mineur.... Oppression du cœur féminin, qui couve le spleen et des vapeurs.

si bémol maj. Amour serein, bonne conscience, espoir, aspirations pour un monde meilleur.

sol mineur... Mécontentement, malaise ; tiraillements après un plan malheureux ; mauvaise humeur en rongeant son frein.

mi bémol.... Le ton de l'amour, du recueillement, de la conversation avec Dieu ; par ses trois bémols exprimant la *triade sacrée.*

ut mineur.... Déclaration d'amour, en même temps plaintes de l'amour malheureux. Ce ton préside aux souffrances, aux aspirations, aux soupirs de l'âme amoureuse.

la bémol..... Le ton des tombeaux. La mort, la décomposition, le jugement dernier, l'éternité sont dans ses attributions.

fa mineur.... Profonde douleur, lamentations, aspirations après la tombe.

ré bémol..... Ton louche, dégénérant en souffrance et ravissement. Il ne connaît pas le rire, mais le sourire ; il ne hurle pas, mais il grimace les larmes. D'après cela, on ne peut peindre dans ce ton que de rares caractères.

si bémol min. Ton bizarre, se présentant le plus souvent avec les voiles de la nuit. Il est tant soit peu bourru, affectant rarement une mine agréable. Moqueries contre Dieu et le monde; mécontent de soi et des autres; préparation pour le suicide.

sol bémol maj. Triomphe dans les difficultés. Libre respiration après avoir escaladé des collines, écho d'une âme qui a lutté et qui sort enfin victorieuse.

mi bémol min. Sentiments d'anxiété de la plus profonde oppression de l'âme, du sinistre désespoir, de la noire hypocondrie. Tout découragement, toute anxiété procède de l'affreux *mi bémol mineur*. Si les fantômes pouvaient parler, ce serait dans ce ton.

si majeur.... Fortement coloré, annonçant des passions farouches et dures. La colère, la rage, la jalousie, la fureur, le désespoir sont de son domaine.

sol dièze min. Spleen, cœur oppressé jusqu'à étouffer, désolation, dur combat ; en un mot, tout ce qui vous pénètre péniblement.

mi majeur... Allégresse, joie souriante, mais non complète.

ut dièze min. Confession, conversation intime avec Dieu, avec un ami, avec l'aimable compagne de la vie, soupirs de l'amitié ou de l'amour.

la majeur.... Aveu d'un innocent amour, contentement. Espoir du retour en quittant la bien-aimée; contentement juvénil, espoir en Dieu.

fa dièze min.. Tonalité sombre, qui vient tirailler la passion; mécontentement, rancune, voilà son langage; on n'est pas à son aise, et on semble aspirer après le repos de *la majeur*, ou après la félicité triomphante de *ré majeur*.

ré majeur.... Le ton du triomphe, de l'Alleluia, du cri de guerre, du chant de victoire; c'est pourquoi on écrit dans ce ton les marches, les chants de fête et de jubilation.

si mineur.... C'est en même temps le ton de la patience, de l'attente tranquille de son sort et de l'abandon aux décrets de Dieu; sa plainte est douce, jamais bruyante; on ne l'emploie pas souvent, à cause des doigtés difficiles qui se présentent pour tous les instruments.

sol majeur... Exprime à ravir tout ce qui est champêtre; idylle, églogue, passion tranquille, tendre remerciement pour une véritable amitié ou un sincère amour; il est dommage que cette tonalité soit si négligée aujourd'hui, à cause de sa facilité, sans considérer que tous les tons peuvent être difficiles; cela dépend du compositeur.

mi mineur... Déclaration d'amour, naïve et féminine, plainte sans mécontentement, soupirs accompagnés de peu de larmes, e poir prochain d'une félicité parfaite, en passant en *ut majeur*. Comme de sa nature ce ton n'a qu'une couleur, on pourrait le comparer à une jeune fille en blanc, avec un nœud rose sur le sein. De ce ton, on retourne toujours avec plaisir en *ut majeur*, où le cœur et l'esprit trouvent la plus grande satisfaction.

LES NÉOLOGISTES EN MUSIQUE.

Le terme allemand *Lied* veut dire chanson; *Lieder*, son pluriel, signifie des chansons.

Depuis le succès incontesté des mélodies de Schubert, les amateurs de néologismes, voire de nombreux journalistes, se sont évertués à citer le mot *Lied* à tort et à travers. Que de fois n'avons-nous pas lu et ne lisons-nous encore : M. *** a chanté un *Lieder* de Schubert, ce qui veut dire : M. *** a chanté une *chansonsss* de Schubert ; quel horrible galimatias !

Mozin, dans son Dictionnaire, pour expliquer le mot *Lied*, met : *chant*, *air*, *couplet;* nous voici donc en possession de trois mots contre un, et encore l'auteur a-t-il oublié le seul terme exact qui est *chanson*, et de quatre ! A quoi bon introduire une pauvreté dans notre langue ?

Depuis vingt ou trente ans seulement, le mot *mélodie*, appliqué à une pièce de chant pour voix seule, a acquis une signification toute spéciale.

Dans l'esprit des musiciens, la *mélodie* est venue détrôner la *romance*, à partir de 1840 ou 1850. La coupe ordinaire de la romance était un sujet en trois ou plusieurs strophes, généralement mélancolique et tendre, une petite historiette allant au cœur et dont le refrain était le même, la plupart du temps. Ce que nous appelons une mélodie aujourd'hui en diffère essentiellement par la forme et le fond. L'application des strophes sur un même chant qui se répète n'est pas entièrement rejetée ; mais au point de vue de la conception, la forme mélodique a plus d'élévation, de développement, l'accompagnement renferme plus de richesses harmoniques que ne

comportait la romance : ce progrès n'est certes pas à critiquer. L'ambitieuse mélodie d'aujourd'hui vise parfois aussi à rejeter le retour des strophes, et alors c'est une improvisation, une fantaisie musicale, qui suit le poète dans ses divers tableaux et adopte, comme lui, des rythmes divers dans la même pièce; certaines formes reviennent, mais variées et avec des harmonies différentes ; bref, cela devient une pièce mélodique, développée à la façon du quatuor instrumental.

On voit par ces quelques observations que le mot *Lied* n'équivaut nullement à la signification actuelle de *mélodie* en France. Quant à la valeur ordinaire du mot mélodie, *Weise*, *Gesang*, elle est la même dans la langue allemande que dans la nôtre.

Le mot *Lied* chez les Allemands désigne aussi le couvercle d'un pot ou d'un broc ; ainsi : *Lied der Kanne* signifie aussi bien *couvercle du broc* que *chanson du broc*. *Lied* s'applique encore chez les Allemands à l'étal d'un boucher : horreur !! et c'est ce mot qu'on veut introniser chez nous !

Mais les Allemands ont déjà été forcés de nous emprunter les mots *romance*, *rondeau*, parce que leur mot générique *Lied* n'a pas toutes ces nuances; et ce mot lui-même n'a-t-il pas été pris chez nous? Son origine est *laid*, *lio*, *liut*, origines celtiques.

Schilling avoue qu'il est fort embarrassé pour expliquer le mot *Lied;* quatre grandes pages in-8° ne lui suffisent pas, après avoir déclaré que la valeur du mot *Lied* est si peu déterminée, son acception si

multiple qu'il lui paraît impossible de le caractériser nettement.

« Le Lied (d'après lui) est une composition lyrique basée sur un seul sentiment, qui émeut doucement l'âme. L'expression du Lied est une joie pure, calme avec l'espoir d'un bien espéré, souhaité. Le *Lied* est divisé en vers et strophes de même coupe, c'est-à-dire que la même mélodie peut se répéter sur toutes les strophes. Là-dessus Schilling cite une dizaine de compositeurs allemands qui ont excellé dans le *Lied*... Eh bien! il faut l'avouer, à part Schubert, tous les autres sont restés totalement inconnus en France; et pourtant l'auteur dit bien explicitement qu'aucune nation n'est aussi bien douée pour les sentiments doux et purs du Lied que les Allemands; le Français veut de l'esprit et de la satire, aussi sa chanson ne ressemble t-elle nullement à notre *Lied !* »

Arrey von Dommer, qui a refondu et refait le Dictionnaire musical de Koch, distingue deux formes dans le Lied; ce sont absolument celles que nous avons mentionnées plus haut pour la *mélodie française* actuelle, le *Lied* qui se sert de la même musique pour toutes les strophes, et le *Lied* dont la musique suit les paroles d'un bout à l'autre, das *durchcomponirte Lied.*

Les auteurs français qui composent des mélodies dans l'esprit du jour et qui ont la maladresse d'appeler cela un *Lied* sont-ils bien d'accord avec la définition de Dommer? « La mélodie du *Lied* doit

être tellement saillante par elle-même qu'elle puisse, à la rigueur, se passer de l'accompagnement; elle doit couler naturellement et sans artifice d'une âme émue, sans être bâtie sur une suite d'accords bien originaux, bien cherchés, bien agencés avec une longue préméditation; l'accompagnement doit être en général très simple, n'avoir pour but que de faire toujours ressortir davantage les contours de la mélodie; on ne se contente pas toujours de cela, et on met quelquefois l'accompagnement à contribution, afin de faire ressortir davantage la situation ou le sentiment du *Lied*, en y ajoutant des formes *imitatives*, qui ne sont pas à critiquer, quand elles n'empiètent pas trop sur la mélodie et n'en détournent pas l'attention. »

La définition est un peu longue, mais elle est complète.

*
* *

Trouvé dans le soulier de Noël d'un vieux professeur d'harmonie :

« Le caractère distinctif de la soi-disant jeune école musicale d'aujourd'hui consiste à faire le plus d'infractions possible et impossible aux lois de l'harmonie. »

*
* *

Un quatuor d'instruments à cordes pourrait s'intituler *quatre voix qui vocalisent;* si elles pouvaient dire les paroles, ce serait beaucoup plus intéressant.

*
* *

A la fin d'un volume rare : *Traité de la musique théorique et pratique*, etc., par A. *Parran*, 1639, on lit au chapitre VI : Conclusion de l'œuvre, déterminant si on chantera la musique au ciel.

... « Ce m'est assez de vous montrer qu'on chantera la musique dans le Paradis, sans éplucher à yeux clos la qualité de ses fredons. Je dis donc qu'une partie des attraits que Dieu doit donner aux bienheureux, pour les forcer sans violence à l'amour de leur Paradis, sera la consonance harmonieuse de quelque bel accord musical. Car, de grâce, qu'y a-t-il de mauvais en la musique qui la fasse bannir des Cieux ? Si elle nous fait compagnie dans la guerre, pourquoi la voulez-vous priver du triomphe ? C'est faire tort aux fifres, tambours et aux trompettes de leur défendre la fanfare après la victoire. »

PARRAN.

*
* *

Pour faire plaisir aux chanteurs, je vais citer quelques lignes du *Maistre des novices dans l'art de chanter, ou règles générales, courtes, faciles et certaines pour apprendre parfaitement le plainchant*, par frère REMY CARRÉ. Paris, 1744, in-4°.

Malgré la naïveté de ce qui va être cité, il y a de très bonnes choses, dictées par le bon sens : « Outre la sagesse et la sobriété pour bien former et conserver la voix, neuf choses sont absolument nécessaires :

1° Ne point forcer la voix pour la faire monter plus haut, ni pour la faire descendre plus bas que sa disposition naturelle ne le permet;

2° Ne point violenter sa voix pour la rendre plus forte et plus grosse, ou pour se donner la puérile satisfaction de se faire entendre plus que les autres;

3° Chanter toujours à voix pleine, sans jamais passer de la voix naturelle au fausset ou voix de tête, sans nécessité absolue;

4° Ne point chanter proche ou vis-à-vis d'une porte ou d'une fenêtre entr'ouverte;

5° Chanter le moins qu'il sera possible pendant ou immédiatement après le repas;

6° Exercer la voix le matin à jeun;

7° Ne pas fatiguer la voix en chantant trop longtemps de suite, surtout pour peu qu'on soit enroué ou enrhumé;

8° Ne point chanter devant un grand feu sans mettre quelque chose devant sa bouche;

9° Ne jamais chanter le soir au serein : ce dernier avis est de la dernière importance, puisque plusieurs en ont perdu la voix sans retour.

Il y a encore quelques recommandations additionnelles :

1° Jamais ne se laisser saisir de froid par les pieds et encore moins par la tête, qu'il faut avoir grand soin de tenir couverte pendant la nuit;

2° Éviter, tant que faire se peut, les intempéries de l'air, surtout le trop grand chaud ou le trop grand

froid, les rayons du soleil et de la lune, la neige, les vents, les brouillards;

3° Prendre garde de ne pas trop crier ni parler trop longtemps et avec ardeur;

4° N'user que le moins qu'on pourra des choses froides et aigres, comme raves, salades, verjus, vinaigre, oranges, citrons, pommes, etc.;

5° Ne se point laver la bouche avec de l'eau par trop froide ni en boire, se gardant pareillement de manger de la glace ou de la neige;

6° S'abstenir, tant que l'on peut, de manger de l'huile, ou du moins des choses où il en entre beaucoup;

7° S'abstenir de manger des noix;

8° Ne pas manger d'anguille;

9° S'abstenir de la trop grande boisson;

10° Prendre garde qu'en buvant ou mangeant, il n'en tombe quelque chose dans la trachée-artère; parce que cela excite d'ordinaire une toux violente par l'effort que fait le poumon pour chasser les matières dévoyées, ce qui nuit extrêmement à la voix et cause l'enrouement. »

L'auteur donne une quantité de remèdes contre l'enrouement, comme, par exemple, celui-ci : Appliquez des oignons cuits sous la plante des pieds avec un linge gras en vous couchant, et avalant en même temps un bouillon de lait non écrémé et bien sucré; ou bien celui-ci, qui sera sans doute préféré par les fines et délicates cantatrices : broyez de l'ail avec du miel, et en mangez, ou bien mangez des aulx crus

ou cuits sous la cendre chaude ou au moins dans de l'eau; une salade de l'un ou l'autre de ces derniers serait pareillement la chose du monde la plus excellente dont on pût user pour réchauffer l'estomac, réveiller l'appétit perdu, etc.; mais surtout pour fortifier la voix et la rendre plus belle et plus sonore. »

*
* *

Extrait des **Conseils aux jeunes musiciens**, par Robert Schumann, traduits par F. Liszt.

On a inventé des claviers muets; essayez-les pendant quelque temps, afin de vous convaincre qu'ils ne valent rien. Des muets ne peuvent pas nous apprendre à parler.

+

Jouez en mesure! Le jeu de beaucoup de virtuoses ressemble à la démarche d'un homme ivre. Ne prenez pas de tels modèles.

+

Tâchez, même si vous n'avez pas une bonne voix, de chanter à première vue, sans l'aide du piano.

+

Si l'on vous soumet une composition pour la déchiffrer à première vue, parcourez-la en entier des yeux avant de la jouer.

+

Considérez comme quelque chose d'odieux de changer quoi que ce soit aux œuvres des maîtres.

+

Pensez que vous n'êtes pas seul au monde, soyez donc modeste. N'oubliez pas que vous n'avez encore rien pensé ni découvert que d'autres n'aient pensé ou découvert avant vous.

+

L'étude de l'histoire de la musique et la pratique des chefs-d'œuvre de ses diverses époques vous apprendront le mieux à éviter la vanité et la présomption.

+

Une oreille juste, une conception prompte, sont un don d'en haut.

+

Écoutez avec attention les chansons nationales; c'est une mine inépuisable où l'on trouve les plus belles mélodies, qui vous donnent une idée du caractère des différents peuples.

+

Si vous commencez à composer, méditez, combinez, agencez tout dans votre tête; n'essayez pas un morceau sur le piano avant de l'avoir fixé dans votre esprit.

+

C'est seulement par le signe précis et prononcé de l'écriture que vous arriverez à maîtriser la forme, à énoncer nettement vos idées.

+

Rien de grand ne s'accomplit dans l'art sans enthousiasme.

*
* *

Adages et paradoxes pris un peu partout.

L'harmonie est la très humble servante de la mélodie, dont la toilette n'est jamais complète sans l'harmonie.

+

La plupart des artistes s'estiment non selon leur talent, mais selon leur amour-propre.

+

La musique de femme sent le pot-au-feu.

+

Pour le moulin, on ménage la *chute ;* pour un opéra, on l'évite.

+

On se fait à la mauvaise musique comme on se fait à une mauvaise habitude.

+

En musique comme en littérature, certaines négligences apparentes sont parfois des raffinements de l'art.

+

Au théâtre, les artistes qui jouent des rôles, grands ou petits, attribuent la recette à leur talent. Il serait évidemment désagréable de leur dire que très souvent c'est au mauvais temps seul que revient ce mérite.

*
* *

Proverbes sur la musique et les musiciens.

Il est comme les ménétriers, il ne trouve point de pire maison que la sienne.

+

Soufflez, ménétrier, l'épousée passe.

(Se dit lorsque quelqu'un se vante).

+

Quelquefois le ménétrier chante alors qu'il voudrait pleurer.

+

La musique ne soulage pas le mal de dents.

(Proverbe anglais.)

+

Être réglé comme un papier de musique.

+

Chanter comme une boîte à musique.

+

Musique à porter le diable en terre.

+

Musique de saint Innocent
Fait pitié à qui l'entend.

+

Plus on bat le tambour, plus il fait de bruit.
(Se dit des gens qui ne décessent de parler.)

+

Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son.

+

Sonate, que me veux-tu ? (Mot de Fontenelle.)

+

C'est l'air qui fait la chanson.

+

Chanter toujours sur la même note.

+

Chanter la gamme à quelqu'un.

+

Toucher la corde sensible.

+

Donner de la tablature à quelqu'un.

+

Faire une fugue.

+

Chi va piano va sano.

+

A cor et à cri.

+

Il a une bonne main pour chanter et une bonne voix pour écrire.

+

Chanter comme une seringue.

(Ne se dit point à la cour.)

+

Chanter à table et siffler au lit
Démontre l'homme hors de souci.

+

Fille qui chante et ville qui parlemente sont à moitié rendues.

+

Chanter pouille à quelqu'un.

+

Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit on le chante.

(Beaumarchais.)

+

Chanter une antienne à quelqu'un.

+

Il souvient toujours à Robin de ses flûtes.

+

Ce qui vient de la flûte s'en retourne au tambour.

+

Femme qui siffle, poule qui chante et vache qui saute, c'est tout ce qu'il y a de plus mauvais.

+

La cloche est le premier et le dernier ménétrier de la vie.

+

Dans la maison du flûteur tout le monde danse.

Quelques-uns de ces proverbes sont tirés du volume grand in-4° qui a pour titre : *Parémiologie musicale de la langue française*, etc., par Georges Kastner. Ce livre est une véritable encyclopédie musicale, un travail de bénédictin, édité avec le soin que Georges Kastner savait mettre à ses ouvrages.

*
* *

Sonate. — Ce mot est fort ancien dans la langue française ; on le trouve déjà dans *le Mystère de la conception, nativité, etc., de la benoîte Vierge Marie*, par Jean Michel, édité en 1486, par Alain Lotrian. Au feuillet 16 de l'*Interlocutoire des pasteurs* (1), on lit :

ACHIN.

Pan viendra faire ses gambades,
Revenant des champs éslisées,
Orpheus fera ses *sonnades;*
Lors Mercure dira ballades
Et chansons bien auctorisées, etc.

Il est hors de doute que ce mot veut dire sonner d'un instrument, mais le genre de pièces musicales appelées *sonates* n'est né que dans le courant du XVIIe siècle, ayant sa grande vogue au XVIIIe. Quand ce genre de pièces s'est produit, le mot existait, mais non son acception.

Prætorius, dans sa *Syntagma*, etc. (1619), écrit *sonade*, et, en 1725, Couperin a publié une pièce qui a pour titre : *la Paix du Parnasse faite aux*

(1) Exemplaire du Conservatoire.

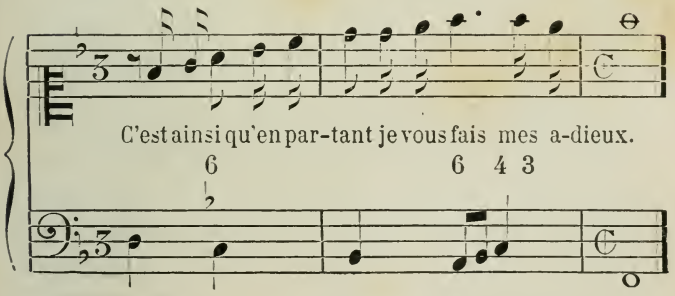
conditions (sur la remontrance des muses françoises) que lorsqu'on y parleroit leur langue, on diroit dorénavant sonade, cantade, ainsi qu'on prononce ballade, sérénade, etc.

*
* *

A-t-on répété assez de fois dans sa vie cette phrase extra naïve : *C'est ainsi qu'en partant je vous fais mes adieux !*

Eh bien! très peu de personnes connaissent sa vraie origine, car elle est déjà passablement éloignée, et il faut la chercher en 1678 dans le *Thésée*, de Quinault et Lully, scène VII du Ve acte; quand Médée est répudiée, elle chante :

Vous n'êtes pas encor délivré de ma rage,
Je n'ai point préparé la pompe de ces lieux
Pour servir au bonheur d'un amour qui m'outrage,
Je veux que les Enfers détruisent mon ouvrage,



(Des démons réduisent le palais en cendres.)

LA MUSIQUE ET LES BÊTES.

Il y aurait bien des choses à dire là-dessus ; on en ferait un livre, quoi ! Mais il faut savoir se borner, surtout dans un *Musiciana*, où la plupart des questions ne peuvent être qu'effleurées.

Il est une vérité incontestable, c'est que beaucoup d'animaux sont sensibles à la musique. Que de fois n'a-t-on pas répété l'histoire intéressante de l'araignée de Silvio Pellico, et tant d'autres non moins curieuses.

Krünitz, dans son *Encyclopédie*, publiée en 1788, dit sur ce sujet de très bonnes choses à l'article *musique :* les chevaux, les ânes, les mulets, les chameaux, les bœufs et autres bêtes de somme paraissent accomplir plus aisément leur travail, et marcher plus dispos et plus courageux durant leurs longs voyages, quand ils entendent de la musique. C'est en partie la raison pour laquelle on leur attache des clochettes ou des grelots. Beaucoup de paysans chantent ou sifflent toujours quelque chose à leurs bœufs pour les tenir en mouvement durant leur travail pénible, et ces animaux s'arrêtent et paraissent perdre courage aussitôt que leurs conducteurs cessent de chanter ou de siffler. Même les paysans français ont certaines chansons qu'ils chantent plus spécialement aux bœufs ; elles reçoivent ordinairement les noms des quatre ou six bœufs dont se compose l'attelage ; on a même remarqué que chacun des bœufs, quand il entend son nom

dans la chanson, prend une nouvelle ardeur au travail (1).

Les chevaux dressent les oreilles et se montrent fringants aussitôt qu'ils entendent le son de la trompette ; de même les chiens de chasse quand ils entendent le cor de chasse.

On prétend que les marsouins s'approchent des navires quand, dans une accalmie, on y fait de la musique???

Beaucoup d'oiseaux, comme les serins, les linottes, les chardonnerets, les mésanges, les canaris, les bouvreuils, etc., reçoivent facilement les impressions de la musique, et apprennent par cœur des morceaux passablement longs. Les perroquets, les pies, les merles, les sansonnets apprennent aussi à siffler, même à prononcer certaines paroles; ils imitent également les voix et les cris des chiens, des chats et d'autres animaux.

On a remarqué, en général, que les oiseaux des pays habités et cultivés depuis longtemps ont un chant moins aigre que ceux des pays non habités ou dans lesquels ne vivent que des sauvages.

On trouve à ce sujet un exemple bien frappant en comparant les oiseaux américains avec les oiseaux de l'Europe et de l'Asie; sauf bien peu d'exceptions, ceux-là ne font que crier et affectent notre ouïe d'une façon peu agréable ».

(1) J'avoue que je ne connaissais pas cette particularité sur les bœufs français.

On dirait que les oiseaux ont le sentiment du crescendo : à mesure qu'on parle ou qu'on chante en leur présence, ils sifflent plus fort de leur côté. Serait-ce un signe d'improbation ?

Le 10 prairial an VI, on fit une expérience curieuse sur deux éléphants, mâle et femelle, qui se trouvaient alors au Jardin des Plantes.

Des artistes de l'Opéra et du Conservatoire s'installèrent au-dessus de leur loge et servirent aux deux animaux le programme suivant : *Un trio* en si majeur, suivi de l'air de danse en *si majeur* d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck. (*Etonnement, inquiétude.*) *O ma tendre musette*, en ut mineur, exécuté par un basson seul. (*Le mâle reste impassible, la femelle lui fait des caresses.*) Le *Ça ira* excite leurs transports; à leurs cris d'allégresse, tantôt graves, tantôt aigus, à leurs sifflements, à leurs allées et venues, on eût dit que le rythme de cet air les pressait, les talonnait sans relâche, et les forçait d'aller comme lui. Pour les calmer, on chanta à deux voix et accompagnement *Mânes plaintifs* (*Dardanus*, de Rameau) et *Charmante Gabrielle* (1).

Au commencement de la Révolution, un chien allait chaque jour à la parade, qui se faisait alors devant le palais des Tuileries, se plaçait entre les jambes des musiciens, marchait avec eux, s'arrêtait avec eux; après la parade, il disparaissait jusqu'au lendemain à la même heure, où il revenait à sa place

(1) *L'Ami de la nature*, par Toscan, Paris, an VIII, p. 175.

accoutumée. L'apparition constante de ce chien et le plaisir singulier qu'il semblait prendre à la musique le firent remarquer des musiciens qui, ne sachant son nom, lui donnèrent celui de *Parade*. Bientôt il fut fêté par chacun, et tour à tour invité à dîner. Celui qui voulait l'avoir lui disait en le flattant de la main : *Parade, tu viendras dîner aujourd'hui avec moi*. Ce mot suffisait, le chien suivait son hôte, mangeait gaiement et de bon appétit. Mais après le dîner, constant dans ses goûts comme dans son indépendance, l'ami *Parade* prenait congé, sans que rien pût l'arrêter, se rendait soit à l'Opéra, soit à la Comédie italienne ou au Théâtre Feydeau, entrait sans façon dans l'orchestre, se plaçait dans un coin, et n'en sortait qu'à la fin du spectacle.

J.-B. LECLERC.

Cet homme, politique et littérateur, né à Angers, a écrit un *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement, an VI de la République*. Il paraît que ce fut lui qui fit, au nom de la commission d'instruction publique, le rapport sur la création du Conservatoire de musique.

Il vota la mort du roi sans appel et sans sursis, et voici le style doucereux dans lequel écrivait ce féroce citoyen : « Un village sera-t-il dépravé parce qu'un corps de musique composé de dix ou douze instruments militaires embellira ses fêtes et

réglera la marche de sa garde nationale? Et quel inconvénient y aurait-il à ce que chaque arrondissement possédât, en outre, quelques chanteurs pour exécuter les hymnes patriotiques, et que la plus grande partie des habitants eût l'oreille assez exercée pour mêler sa voix à des chœurs simples et faciles? Ne doit-on pas désirer encore que le jeune homme, en vaquant à son travail, et la jeune fille, au milieu des soins domestiques, adoucissent les peines de leurs parents par des chansons tout à la fois morales et gracieuses, et trouvent, dans le premier exercice de leur sensibilité naissante, une distraction utile, ou plutôt d'agréables leçons et un moyen facile de diriger vers un but heureux des passions prêtes à se développer? Non, la villageoise ne sera pas moins vertueuse lorsqu'elle saura chanter avec plus de pureté des romances qui consacreront le souvenir des actes de vertu de ses compatriotes ou de ses ancêtres, et la facilité d'apprendre à jouer sur la clarinette ou le hautbois un air militaire ou une gavotte ne rendra le jeune homme ni moins bon fils, ni moins bon citoyen, ni même moins assidu à son travail. »

Or, voilà les fortes inepties que débitaient, écrivaient et imprimaient les faux apôtres qui cherchaient à se mettre à la tête du mouvement religieux et musical !

Ce Leclerc a laissé en manuscrit un épais volume : *Coup d'œil philosophique sur l'origine, les progrès et les vicissitudes de la musique ancienne*

et moderne; les causes morales et politiques de ses principales révolutions; cè que l'art a gagné, ce qu'il a perdu dans ses divers changements; enfin, la possibilité ou l'impossibilité de réparer ses pertes.

Ouf! pourquoi ne pas mettre tout bêtement : *Histoire de la musique.*

J'ai une vague souvenance que ce manuscrit m'a passé devant les yeux, qu'il m'a été apporté par un cocher, me disant que cela provenait de son grand oncle qui avait été très fort, très fort! — Le cocher en voulait des cent et des mille : j'ignore où cette rapsodie a été s'échouer.

*
* *

Dans le volume de Lefébure sur les *Bévues, erreurs et méprises de différents auteurs célèbres en matière musicale,* 1789, on rapporte ces quelques lignes de J.-J. Rousseau, qui prouvent suffisamment combien, en dehors du sentiment de l'expression, cet homme était faible dans l'art pratique de la musique : « Avant de prendre un maître de composition, il faut commencer par apprendre ce que ces maîtres-là n'enseignent pas, à scander, à ponctuer, à accentuer, à phraser. Cela s'apprendra en écoutant longtemps de bonne musique avec une oreille attentive et avide d'instruction. Évitez la musique moderne, étudiez Pergolèse, et, quand vous le saurez tout par cœur, étudiez-le encore,

jusqu'à ce que vous n'ayez pas besoin d'apprendre la composition. »

Un autre savantissime, nommé Boyé, a publié en 1779 : *L'expression mise au rang des chimères.* Pour lui l'expression est synonyme d'imitation, il nie l'expression de la musique, par la raison qu'elle n'imite pas *le murmure des eaux*, *l'agitation des feuillages*, *les cascades*, *les tempêtes*, etc. ; par la raison que *le tonnerre des marionnettes* est cent fois mieux imité (avec une feuille de tôle) que par tout le fracas de l'orchestre ; par la raison que *la sonate de Senaillé*, *intitulée* le Coucou, *n'imite pas si bien le coucou que les coucous de certaines pendules de bois qu'on vend par les rues, et qui font la barbe au coucou de Senaillé. Quant aux autres oiseaux, soit corbeaux, fauvettes, hiboux, rossignols; soit colombes, tourterelles, poules, dindons, canards et toutes les espèces volatiles, il est absolument impossible de noter aucuns de leurs gazouillements ; et cela parce que les sons en sont aussi indéterminés que ceux de la voix parlante. Il en est de même des cris de tous les animaux, chien, chat, cheval, âne, veau, mulet, cochon, etc.*

CHAPITRE IX

LA MUSIQUE DANS LA GAZETTE DE LORET

(1650-1665)

GAZETTE DE LORET.

Volume I. — 18 juin 1651, p. 128.

Ledit jeune Roy, notre sire,
Aimant fort à chasser et rire,
Depuis deux ou trois jours en ça
Son troisième ballet dansa.
Ce ne fut en chambre ni salle
Que parut la danse royale,
Mais au jardin, à peu de frais,
Durant un soir qu'il faisait frais,
A la lueur de cent chandelles,
Et de plusieurs belles prunelles.

Décembre 1651.

Tous les blondins du camp d'Harcourt
S'en sont retournés à la cour,
Où l'on entend moins de fanfares,
Mais des concerts beaucoup plus rares ;

Où l'on ne voit pas tant d'assauts,
Mais plus de danses et de sauts ;
Tant de tambours ni de trompettes,
Mais plus de luths et d'épinettes ;
Tant de soldats bien aguerris,
Mais plus de gens poudrés d'iris ;
Tant de baudriers ni de bottes,
Mais plus de jupes et de cottes ;
Tant de tabac, soirs et matins,
Mais de bien plus friands festins ;
Bref, tant de canons ni tant d'armes,
Mais plus d'appas et plus de charmes.

29 septembre 1652, p. 291.

Le même jour, aux Jacobins,
Des chantres, près de quatre-vingts,
Composant trois chœurs de musique,
Firent un concert angélique,
Qui fit de tous ses auditeurs
De très profonds admirateurs.
Violons, violes, vielles,
Basses-contre et chanterelles,
Flûteurs, harpeurs, guitériens,
Théorbiens, luthériens,
Des luthériens, c'est-à-dire
Joueurs de luth et non de lyre,
Clavecins, trompettes, hautbois,
Et bref, tant instruments que voix,
Ayant en ce lieu réunies
Mille charmantes harmonies,
Mille et mille accents délicats,
Dont même Orphée eût fait grand cas,
Enchantèrent de leurs merveilles
Plus de douze cent trente oreilles.
Enfin cet amas d'Arions,
D'Amphions, de Psaltérions,

Ravit hautement et d'emblée
Tous les esprits de l'Assemblée,
Chacun disait : « Voilà qu'est beau ! »
Mais comme souvent mon cerveau
Est fantasque comme une mule,
Je trouvais un peu ridicule
Que ces accords mélodieux
Ne se fissent point pour les dieux,
Pour des puissances souveraines,
Ni pour des rois, ni pour des reines,
Mais pour régaler seulement
Un certain piffre d'allemand,
Très médiocre personnage,
Et lequel n'est, pour tout potage,
(Ah ! cela me met en fureur)
Qu'organiste de l'Empereur,
Et pour le plus, homme de solde
Du sieur archi-duc Léopolde,
Que depuis quelque temps il sert.

Mais à propos de ce concert,
Mademoiselle de La Barre,
Dont la voix si nette et si rare
Passait en douceur le gosier
D'un rossignol sur un rosier,
S'en va porter dans la Suède
Ce beau talent qu'elle possède,
Dont elle enchantoit tour à tour
Tantôt Paris, tantôt la cour.
O fille excellente et divine,
Dont la voix et la grande mine
Te feront aimer en tout lieu,
Je te dis mille fois adieu !
Je crois qu'aux climats de Neptune
Tu ne courras nulle fortune,

Car si les vents ou flots mutins
Voulaient faire illec les badins,
Tes chants, tes appas, ton visage
Auraient bientôt calmé l'orage.

Description *d'un ballet*, donné au Palais-Bourbon, le 1er mars 1653, p. 346.

Loret y revient, p. 348.

Arrivée des *comédiens italiens*, p. 398.

Autre ballet (20 février 1654), p. 468.

Le ballet des *Noces de Pelée et Thétis*, dansé par Louis XIV le 18 avril 1654, p. 485.

Avril 1654, p. 576.

Mademoiselle de la Barre,
Qui passe ou du moins contrecarre
Par la douceur de ses accents
Les chantres les plus ravissants,
Ayant chez l'illustre Christine
Fait admirer sa voix divine,
Et plusieurs fois rempli sa cour
D'admiration et d'amour,
Et même été récompensée,
Louée, aimée et caressée,
Avec une extrême bonté
Mille fois de Sa Majesté,
Voyant que cette reine sage
Ne voulait plus tenir ménage,
Elle a fait retraite, d'abord,
Chez une autre reine du Nord,
A savoir la reine danoise,
Civile, obligeante, courtoise,
Et dont les mérites divers
Sont prisés par tout l'univers.
Cette reine charmante et belle,
A tant d'affection pour elle

Que dans cette agréable cour
Elle fera quelque séjour.

Volume II. — 1655.

Ballet des *Plaisirs des champs et de la ville*, p. 15.

Juin 1655.

Ballet dansé à la cour, p. 57.

Août 1655.

Monsieur Bertod, de la musique,
Nonobstant cette balle inique
Qui son divin gosier perça
Depuis un mois ou deux, en çà,
Dimanche, jour de Notre-Dame,
Procura de toute son âme,
En l'honneur de l'Assomption
Un concert de dévotion
Au monastère de Charonne ;
Non pas qu'il y fût en personne,
Mais bien ses charmants compagnons,
Dont à peu près voici les noms :
Gobert, maître de la musique,
Le sieur Legros, chantre angélique,
La Barre, organiste royal,
Qui de m'être un ami loyal
Me fait la faveur et la grâce,
Hédouin, qui fait si bien la basse,
Enfin Meusnier et Ferdinand,
Les deux hommes de maintenant
Dont on prise plus la méthode
Et qui chantent mieux à la mode.
De gens un concours merveilleux,
Pour le concert miraculeux,

A l'heure de vêpres précise
Se trouva dans ladite église :
Le père Senant y prêcha, etc.

(A la suite.)

Mais las ! à propos de musique,
Par une aventure tragique,
Dont le bruit jusqu'à moi courut,
Mercredi *Moulinié* mourut,
Qui possédait par excellence
Cette harmonieuse science.
Vers le soir retournant chez lui,
O pour ses amis quel ennui !
Et pour la France quelle perte !
La trappe de sa cave ouverte
Fit que dedans il trébucha,
Le haut du crâne il s'écacha (1),
Versa du sang en abondance,
Perdit lumière et connaissance,
Sentiment, mouvement, couleur,
Et bref, par ce triste malheur,
La voix de ce nouvel Orphée
Fut pour tout jamais étouffée.

18 septembre 1655, p. 97.

Après que l'on eut desservi,
De temps en temps on fut ravi
Par quantité de symphonies,
Dont les célestes harmonies
Donnaient des plaisirs merveilleux
A messieurs les cordons bleus,
Avec la beauté des paroles,
Les voix, les luths et les violes,
Et les clavecins, mêmement,
Agirent tous divinement.

(1) *S'écacha*, s'écrasa.

L'incomparable La Vareine
Y chanta mieux qu'une sirène,
Et sa voix tellement charma
Que de douceur on se pâma,
Ses accents étaient angéliques,
Passionnés, mélancoliques,
Agréablement languissants,
Bref, si doux et si ravissants,
Que l'on ne pourrait sans tendresse
Ouir tant de délicatesse ;
Chacun en parut transporté,
Et c'est la pure vérité
Que ce jour-là la damoiselle
S'acquit une gloire immortelle.
La signora Anne, d'autre part,
A l'assistance aussi fit part,
Des merveilles dont elle enchante,
Quand elle parle ou qu'elle chante.
Outre quelques particuliers,
Tous gens triés et singuliers,
Ceux de la musique royale
Dont l'excellence est sans égale,
Tant les voix que les instruments,
Firent des accords si charmants,
Que l'on devrait, comme aux Orphées,
Eriger d'éternels trophées.
Enfin, l'on fit quatre concerts,
Tous admirables, tous divers,
Et tels que monsieur de Mantoue,
Y songeant tous les jours, avoue
Tant autre part qu'en son hôtel,
Qu'il n'ouit jamais rien de tel.
O La Barre, ô charmante fille,
Qui dans le Nord maintenant brille,
Là comblant de joie et d'amour
Une heureuse et royale cour.

Et toi qui chantes comme un ange,
Mon cher Berthot, qu'un coup étrange
A mis en un état piteux ;
Il ne manquait là que vous deux.

18 septembre 1655, p. 132.

Nouvel éloge de Mlle La Barre.

Janvier 1666.

Ballet de Psyché, p. 150. — *Idem*, p. 153.
Autre ballet, p. 156. — *Idem*, p. 160. — *Idem*, p. 166.

Avril 1656, p. 177.

La Barre, organiste du roi,
Qui dans cet honorable emploi
Durant trente ans s'est fait paraître
Très excellent et parfait maître,
Depuis environ quatre jours
De sa vie a fini le cours.
Le divin art de la musique
N'était pas son talent unique ;
Il possédait un esprit doux,
Qui le faisait aimer de tous,
Il était bon, courtois et sage,
Constant français durant l'orage,
En tout temps sincère chrétien :
Bref, tout à fait homme de bien.
Sa dernière action dénote
Combien son âme était dévote,
Car quand la Parque le surprit,
Il occupait lors son esprit,
Tant par note que par mesure
A composer la tablature

D'un motet, sur *o Crux ave*,
Ainsi je crois qu'il est sauvé.

Avril 1656, p. 182.

Cette cour, telle que je dis,
Fut le jour du saint mercredi
Aux Feuillants ouïr les ténèbres,
Où les chanteurs les plus célèbres,
Violes, clavessins et luths,
Chantant psalmes, motets, saluts,
Hymnes, antiennes, cantiques,
Firent des concerts de musiques
Certes assez mélodieux
Pour contenter la cour des dieux :
Mais surtout trois voix féminines,
Bien moins humaines que divines,
Par leurs beaux et célestes sons
Animèrent fort les leçons
Durant presque une heure et demie
De feu monsieur Saint-Hiérémie.
La Barre, tout premièrement,
Excita grand ravissement,
Avec cette voix sans pareille
Qui sort de sa bouche vermeille.
Mademoiselle *Hilaire* après,
Par de certains charmes secrets,
Possédés par son seul génie,
Charma toute la compagnie.
Et l'aimable *Sercamanan*,
Qui pourrait chanter tout un an
Sans ennuyer nulles oreilles,
Par ses roulements et merveilles,
Fit ce jour avouer à tous
Que son chant, parfaitement doux,

Approchant de celui d'un ange,
Méritait honneur, gloire et louange.

Octobre 1656, p. 248.

Une répétition, avec les chanteuses : *Blaizot*, *Tournier*, *Thérèse*, *Hédouin*.

Janvier 1657, p. 291.

Ballet de l'Amour malade, p. 291.

Un *ballet*, p. 299. — *Idem*, p. 301. — Un ballet de Molière.

Mascarades, p. 310 et suiv.

Mai 1657, p. 337.

Cette prude et sage princesse (1),
De Montmartre à présent abbesse,
A l'honneur et gloire de Dieu,
Fut jeudi, bénie audit lieu,
Avec des pompes infinies
Et de belles cérémonies,
Qui charmèrent les assistants,
La plupart tous gens importants.
Plusieurs psalmes, motets, cantiques
Furent chantés par des musiques
Qui charmèrent de leurs douceurs
Non seulement les jeunes sœurs,
Mais aussi les antiques mères
De cette fleur des monastères,
Qui croyaient être au paradis ;
Et pour prouver ce que je dis,

(1) La princesse de Guise.

Sans débiter des hyperboles,
Outre les luths et les violes,
Parmi quarante qui chantaient,
Berthod et Legros en étaient,
Dont les voix valent un empire,
Et disant cela, c'est tout dire.

Novembre 1657, p. 405.

Ledit président de Nesmond,
Juge équitable, esprit profond,
Fit, après les divins mystères,
Un grand festin à ses confrères,
Si beau, si bien apareillé,
Que chacun fut émerveillé
De ce régale magnifique,
Suivi d'une rare musique ;
Car on eut après le dessert
Le plaisir d'un charmant concert,
Composé par ce galant homme
Qui le sieur *Cambert* se surnomme,
Et dont plusieurs gens délicats
Pour sa science font grand cas.

Décembre 1657, p. 411.

Les *vingt et quatre violons*
Furent à cette aimable fête
A raison de dix francs par tête.

Décembre 1657, p. 431.

Vers sur le baptême d'un enfant du sieur *Richard*, organiste de Saint-Jacques de la Boucherie.

Volume III. — Février 1659, p. 24.

Un *ballet royal* : Mlles *Hilaire*, *La Barre*, *Bergerotti*.

Samedi 10 mai 1659, p. 51.

Première représentation, à Issy, *de la Pastorale de Cambert* (1).

31 mai 1659, p. 61.

Deuxième représentation de la *Pastorale* à Vincennes. Les *acteurs italiens.*

Janvier 1660, p. 160.

Antoine Lardenois, sa conversion au catholicisme.

Février 1660, p. 170.

Fête chez monseigneur *de l'Hôpital.*

Molier, esprit de bon aloi,
Illustre musicien du roi,
Par une agréable boutade
Fit un ballet ou mascarade
De bergères et de bergers,
Qui ne craignant plus les dangers
De la guerre, qui tout saccage,
Dansaient des danses de village.

28 février 1660, p. 172.

A l'occasion de la paix entre la France et l'Espagne, les comédiens donnent des *représentations gratuites.* — Même sujet, p. 177.

Février 1658, p. 444.

Longue description du *ballet d'Alcidiane* par *Lully*, noms des chanteurs et chanteuses, 84 musiciens, etc. Mlles *La Barre*, *Hilaire, Raimond, Anne ;* MM. *Legros, Laleman*, *Beaumont*, *Vincent.* — *Idem*, 446.

(1) Voir la *Pomone* de Cambert, éditée par Michaelis.

Mars 1658, p. 478.

La troupe de ballet du sieur *Torelli* à l'hôtel du *Petit-Bourbon*. *Rozaure*, nom de la pièce.

Mai 1658, p. 480.

Service du bout de l'an pour *Moulinié*. — Exécutants: *Tournier*, *Berthod*, *Moulinier*, *Mme Hédouin*.

Mai 1658, p. 508.

M. *Molier*, homme qui n'est pas du commun, etc.

Mai 1658, p. 509.

Musique à l'église.

Mars 1660, p. 172.

Orchestre monstre à Saint-Quentin, en Picardie.

Outre quatre salves gaillardes
De cent gros canons ou bombardes
Qui faisaient trembler les vallons,
Vingt-quatre ou vingt-cinq violons,
Autant de tambours et trompettes,
Des boîtes cent quatre-vingt et dix,
Des pétards mille trois cents et six,
Huit ou neuf cymbales bien claires,
Treize mortiers d'apothicaires,
Trente cloches, vingt flageolets,
Six vingt paires de pistolets,
Cinq cents que mousquets, qu'arquebuses,
Bref, douze ou quinze cornemuses,
Avec des tons charmants et gais
Solemnisèrent cette paix.

Avril 1660, p. 193.

Les professeurs de la musique
Tant vocale que chromatique,
Tant de Paris que de la Cour,
S'étant assemblés l'autre jour
Aux Augustins, temple honorable,
Firent un concert admirable,
Et des plus beaux qu'on fit jamais,
Touchant le sujet de la paix.
L'harmonie en fut plus qu'humaine,
Ils étaient plus d'une centaine
A former ces divins accords,
Entre lesquels on compta lors
Tous ceux qui plus d'expérience
Ont dans cette aimable science,
Hormis ce chantre ravissant,
Dont notre cour fait tant de compte
Qui vaut, ce dit-on, à bon compte
(Nonobstant sa légèreté)
Son pesant d'or, en vérité,
Soit en chambre, soit en chapelle,
Que monsieur Berthod on appelle,
Qui ne fut pas de ce dessein,
Soit qu'alors il ne fut pas sain
Ou pour quelque cause inconnue
Qui n'est pas jusqu'à moi venue ;
Tant y a qu'il n'en était pas,
Et sa voix ayant des appas
Que tout le plus beau monde admire,
De tous fut trouvée à redire,
Et chacun regretta cent fois
Cette unique et charmante voix.

Voyez la vénalité du journalisme, qui existait

déjà en 1660, puisque Loret, à propos d'une exécution musicale importante, ne parle que de Berthod qui n'y était pas. Il ne faut pas confondre ce Berthod, chantre de la chapelle du roi, avec une autre Berthod qui était le bottier de Louis XIV.

Décembre 1660, p. 286.

Xerxès de *Cavalli* (22 novembre). — *Idem*, plus longs détails, p. 290.

Au bal du roi, p. 293.

Cette collation finie
On ouit quelque symphonie,
Où le sieur *Legros*, qui chanta,
Toute l'assistance enchanta,
Soutenu de deux *théorbistes* (1)
Des meilleurs et des plus artistes.
Ensuite on dansa le ballet,
Peu sérieux, mais très follet,
Surtout dans un récit turquesque,
Si singulier et si burlesque,
Et dont Baptiste était l'auteur,
Que sans doute tout spectateur
En eut la rate épanouie,
Tant par les yeux que par l'ouïe.

Janvier 1661, p. 303.

Jason de *Corneille*. *Scaramouche, Aurélia.*

Février 1661, p. 322.

Le *ballet de l'Impatience*. Mlles *Hilaire et La Barre* y chantent. Détails, p. 325.

(1) MM. Vincent et Delabarre.

Avril 1661, p. 342.

On montre une épinette mécanique à S. M.; elle était construite par un nommé Raizin de Troyes.

Avril 1661, p. 172.

Mme d'Ampus fait venir un orchestre à l'église d'Orange.

Juillet 1661, p. 383.

Un ballet avec machines à la cour.

Août 1661, p. 392.

Comédie et ballet (Mollier ou Molière ?)

Février 1662, p. 465.

Les amours d'Hercule ou *Ercole amante.*

Février 1662, p. 471.

Encore Raizin et son clavecin, p. 477.

Avril 1662, p. 488.

Hormis la sage reine mère
Qui fut autre part en prière,
De ce mois le cinquième jour
Le monarque et toute la cour,
Que composaient maints gens célèbres,
Allèrent entendre Ténèbres
Aux Feuillants, couvent renommé,
Couvent digne d'être estimé,

Couvent illustre et d'importance,
Et des plus florissants de France
En bons esprits et gens de bien,
Et c'est dont je jurerais bien.
Cette musique sans égale
Qu'on nomme musique royale,
Toute l'assistance y ravit,
Chantant les psaumes de David,
Avec des motets agréables,
Que l'on disait incomparables.
De plus trois ravissantes voix (1)
Passant les rossignols des bois,
Trois des grâces de la musique,
Que d'honorer fort je me pique
En cent différentes façons,
Y faisant valoir les leçons
De ce prophète de mérite,
Qui de son temps fut l'Héraclite,
Et fit mainte prédiction
Au sujet de la Passion;
Avec leurs douceurs non pareilles,
Charmèrent quantité d'oreilles.
Le sieur *Lambert* les soutenait,
Qui son théorbe en main tenait :
Et le rare *Hotmann*, cet illustre
Qui met la viole en son lustre,
Précédait leurs illustres chants
Par des préludes si touchants
Qu'en matière de symphonies
On voit peu de pareils génies.

Avril 1662, p. 492.

Ballet d'Hercule.

(1) Mlles Hilaire, de Sercamanan, Anna Bergerotti.

Mai 1662, p. 499.

Le grand ballet du roi.

Monsieur *Berthod*, de la musique,
Qui d'être bon ami se pique,
Eut l'autre jour, d'un don royal,
Un bénéfice abbatial,
Et que du *Bois-Aubry* l'on nomme,
Que le sieur *Veillot*, illustre homme,
Dans la musique très savant,
Avait possédé ci-devant.
Berthod eut donc ce bénéfice
Pour avoir rendu bon service
Avec son admirable voix
Près de *quarante ans* à nos rois.
Plusieurs gens à Saint-Germain furent,
Qui ce bénéfice coururent,
Mais un vain espoir les trompa,
Car le seul Berthod l'attrapa.

Volume IV. — Janvier 1663, p. 6.

Ballet des arts, dansé au Palais-Royal.

Janvier 1663, p. 8.

Description du ballet où chantèrent Mlles de *Saint-Christophe, Hilaire, de Sercamanan, de La Barre*.
Même ballet, p. 22.

31 mars 1663, p. 33.

Les ténèbres, aux Feuillants.

Quand ces tenèbres j'entendis,
Je croyais être en paradis,

Et jamais de telles merveilles
N'avaient enchanté mes oreilles;
Aussi certes, comme l'on sait,
Étaient là *La Barre, Boisset*,
Lully, Lambert, Hotman, Molière (*Mollier*).
Chacun rare dans sa manière,
Gens en musique renommés,
Et qui pourraient être nommés
(Considéré leur beau génie)
Les grands héros de l'harmonie,
Tous gens appartenant au Roi,
Et connus et chéris de moi,
Outre encor plus de cent quarante,
Quelques-uns disent cent octante.
Qui composaient ensemble un corps
D'infinis merveilleux accords.

Février 1664, p. 164.

Les Amours déguisés, p. 164. — *Idem*, p. 167. — *Idem*, p. 172.

Juillet 1664, p. 221.

Un concert à Versailles avec la *grande bande* des violons.

..... le sieur *Baptiste*
Qui d'Orphée est un vrai copiste.

Jusqu'ici on n'avait que rarement parlé de Baptiste Lully.

Août 1664, p. 229.

Sur le soir, une comédie
Très abondante en mélodie,
Sujet parfaitement joli,
Où les sieurs Molière et Lully,

Deux rares hommes, ce me semble,
Ont joint leurs beaux talents ensemble,
Lully payant d'accords divers,
L'autre d'intrigue et de vers :
Cette pièce (dis-je) galante,
Qui me parut toute charmante,
Et de laquelle à mon avis
Les spectateurs furent ravis,
Fut jouée avec excellence
Devant cette noble Eminence.

Les Continuateurs de Loret, publiés par le baron de Rothschild, ont des tables et n'ont pas besoin de notes, comme il a fallu le faire pour Loret.

Dans cette nouvelle suite, il y a à examiner aux tables : *Compositeurs de musique.*

FIN

TABLE DES NOMS ET DES CHOSES

A

Abbesse de Montmartre (L'). 400
Abel (Thomas)..... 309
Accordeurs de clavecin.... 355
Acteurs (Les) qui ne sont pas en scène..... 363
Adages et paradoxes..... 377
Adami..... 327
Africaine (*L'*) de Meyerbeer. 352
Agricola (Alexandre)..... 2
Ah ! quel plaisir d'être soldat..... 329
Alarius..... 255
Alboni (Mme)..... 94
Albrechtsberger..... 263
Alcibiade..... 312
Alcidiane, ballet de Lully. 402
Allaire..... 2
Allegri..... 326
Amanton..... 103
Amour que veux-tu de moi? 42
Amadis des Gaules..... 74
Amour malade (*L'*), ballet. 400
Amours déguisés (*Les*), ballet..... 409
Ampus (Mme d')..... 406
Amyot (J.)..... 103
Anarchie musicale réprimée (L'), etc..... 197
Antigénide..... 312
Apollon..... 102
Apothéose pour Lulli..... 248
Arcadelt..... 3
Archaimbaud (M.)..... 196
Aria di chiesa..... 67
Aristoxène..... 114
Arrangeurs (*Les*)..... 357
Arrey von Dommer..... 372
Art de se perfectionner dans le violon (*L'*)..... 77
Attaingnant. 2 à 16, 19, 21, 22
Auber..... 94, 96, 340
Auxerre..... 3

B

Baca (M.) et son *Ave Maria*. 260
Bacchus..... 313
Bach (Sébastien)..... 54, 356
Bach (Jean Chrétien).. 74, 228
Bacquoy-Guédon..... 352
Baguette (La) du maître de chapelle..... 178
Bains..... 161

Ballard..... 30
Ballet des arts..... 408
Bannelier (M.)..... 351
Barbereau..... 328
Barthe-Banderali (Mme).... 196
Bassons, nouvellement inventés..... 184
Baptiste, (Lully)..... 405
Battle of Blenheim (*The*). 269
Baudron, musicien..... 358
Baume-Montrevel..... 155
Baume pour la poitrine... 246
Beaumarchais..... 381
Becdelièvre (Le marquis de). 148
Becker..... 75
Beer (Jean). Discours musicaux..... 184
Beethoven (Louis van). 131, ... 271, 287
Bellechasse..... 169
Benda (Georges)..... 83
Berceuse d'Ève..... 181
Berchem..... 3
Bergerotti (Mlle)..... 407
Berlioz..... 171, 194, 218
Bermudez (M.)..... 260
Bernier..... 52
Bertier de Sauvigny (Le comte)..... 147
Bertod ou Berthod, chanteur..... 395, 398, 404, 408
Berton, le père..... 357
Bertrand (Mme)..... 196
Biber (F. Henri de)..... 185
Bicinia gallica.... 14, 15, 20
Bigot (Mme)..... 287
Binchois..... 18
Biron-Lauzun (Duc de).... 156
Blouser les timbales..... 170
Boisset, compositeur..... 409
Bosch (M. Van)..... 101
Bottée de Toulmon..... 194
Boucher (Alexandre)..... 199
Bouilly, littérateur..... 342
Bourmont (Maréchal de).... 240
Bournonville (De)..... 162
Bouteiller..... 4
Boyé, écrivain musical.... 390
Boygnes..... 167
Boyvin..... 256
Brandin de Saint-Laurent.. 146
Brandus, éditeur..... 352
Breteuil (Baron de)..... 155
Brumel..... 4
Bruyer..... 5
Burney..... 327
Butner (Craton)..... 179
Buttstett (J. Henri)..... 180

C

Cadéac..... 5
Cahuzac..... 58
Caignet..... 214
Caillebot de la Salle (Le marquis)..... 145, 161
Caldara..... 52
Calonne (L'abbé de)..... 166
Calvisius..... 25
Camargo..... 52
Cambert..... 401
Campistron..... 8
Campra..... 49, 184, 228
Canon (Le) dans une ouverture..... 184
Canus, joueur de flûte..... 205
Caractéristique des tons... 367
Carafa, compositeur de musique..... 351

Caraman, prince de Chimay.. 341
Caravoglio..... 356
Carissimi..... 262
Carmelin..... 5
Carpentras..... 5
Carré (Remy) et son traité de plain-chant..... 374
Casa-Maior (Mme)..... 362
Castel (Le père)..... 138
Castil-Blaze..... 231
Castrats (Madrigal sur les). 263
Castries (Le duc de)..... 152
Catalani (Mme)..... 228
Cavalli..... 405
Ce qu'on chantait en 1660.. 178
Certon..... 5
C'est ainsi qu'en partant.. 383
Chabert (Le marquis de)... 146
Chambonnière..... 46
Champein..... 82
Chanson de la guitare..... 120
Chanteurs (Les) français en 1719..... 185
Charavay (M.)..... 325
Cherubini..... 329, 339, 341
Chien dilettante..... 386
Chœur de luth..... 176
Chœurs d'*Athalie* à Versailles..... 228
Choristes (Les) de l'Opéra en 1756..... 225
Choristes (Les) femmes à Vienne..... 227
Choron..... 194
Christine de Suède..... 394
Cimarosa..... 230
Cinti-Damoreau (Mme)..... 97
Clairambault (compositeur). 326
Clarinettes (Les..... 183
Claudin..... 6
Clavecin..... 250
Clavecin (Le) à l'Opéra..... 131
Clavecinistes en 1680..... 174
Clavecin oculaire (Le)..... 138
Clémence Isaure..... 212
Clément (F.)..... 69
Clementi (Muzio)..... 76
Clermont d'Amboise,..... 150
Clinias..... 313
Clitus Rufus..... 203
Colasse..... 47, 184
Compère..... 6
Compositeurs d'airs en 1680. 175
Compositeurs en 1680..... 174
Concert des amateurs..... 359
Concert du comte Münrich. 318
Concerts historiques à l'Exposition de 1867..... 69
Concerts royaux, par Couperin..... 255
Concerts spirituels... 69, 356
Conseils aux jeunes musiciens..... 377
Conservatoire, origine. 355, 387
Consilium..... 7
Constantin (L.), roi des violons..... 142
Contrebasson (Le)..... 136
Cor anglais (Le)..... 169
Corbelin, *Guide de l'enseignement*..... 261
Cordes (Les) des machinistes à l'Opéra..... 226
Corelli..... 43, 249, 251, 252
Corret à bouquin (Le)..... 135
Corrette..... 77
Cossé-Brissac (Duc de).... 147
Couperin.... 248, 252, 353, 382
Couperin (Mme)..... 362
Couperin (Mlle A.)..... 362

Cristofori..... 361
Cristofori, castrat..... 328
Critiques (Les) et Couperin. 253
Croy (Prince de)..... 164
Croy-d'Avray..... 148
Cythara David excitans... 186

D

Dabadie, le chanteur..... 329
Dame blanche (La) en Alsace..... 334
Dames (Les) pianistes en 1754..... 361
Daphné de La Fontaine..... 34
Da Ponte..... 220
Dauvergne.. ..... 69, 360
David (Félicien)..... 294, 331
Dédicace de Rameau..... 182
Delafage..... 7
De La Harpe..... 74
Delarue..... 7
Della Casa (Louis)..... 197
Demereau, compositeur.... 353
Demodocus, musicien d'Agamemnon..... 309
Désaugiers, musicien. 353, 383
Desmarets..... 228
Destouches..... 50, 181
Destouches, basson..... 356
Devienne, *Bataille de Jemmapes*..... 270
Dezède..... 82, 341
Diabelli, *la Victoire près Brienne*..... 271
— *Entrée de l'empereur d'Autriche à Paris*..... 273
— *Retour de l'empereur d'Autriche de Paris*.... 273
Discours non plus mélancolique, etc..... 103
Discours sur la cohérence imperturbable, etc..... 189
Dona nobis pacem..... 259
Donelli..... 348
Don Juan (*Le*) de Mozart.. 219
Doria (Marquis de)..... 166
Doublet. 8
Douces réminiscences, de Rossini..... 352
Dresnay (Vicomte du)..... 167
Du Barry (La comtesse) 285, 286, 287
Dubois..... 255
Du Caurroy..... 214
Duchillan..... 169
Du Hallay (Mme)..... 362
Dumanoir II, roi des violons..... 141
Dumoulin..... 8
Du musicien (en 1660)..... 177
Duni..... 82
Duny, compositeur de musique..... 188
Durfort-Duras (Duc de)... 163
Durney..... 155
Duval..... 255

E

Echo, maître de chant..... 363
Ecquevilly (Le marquis d'). 155, 160, 168
Égalité (Louis-Philippe, duc d'Orléans)..... 151, 168
Éléphants sensibles à la musique..... 386

Ellevion..... ..... 330, 344
Empereur d'Autriche (L') à *Iphigénie*..... 191
Enseignement de la musique en Grèce..... 84
Erasme..... 83
Ercole amante..... 406
Estrapade (L')..... 354
État des instruments de musique à transférer au Conservatoire (1795) 145

F

Facteurs d'instruments.... 354
Farces musicales..... 262
Faure, *la Voix et le Chant*. 268
Febvre, du Théâtre-Français..... 192
Fedi, chanteur. 363
Festa..... .. 8
Fête des Normands..... 213
Fête donnée par François Ier. 210
Fêtes d'Hébé, de Rameau. 182
Fétis..... 8 à 13, 17, 18, 20, 21, 29, 67, 84, 181, 190, 231, 238, 281, 288, 302
Feuillants (Les)..... .. 406
Févin..... . 9
Fiançailles de Mozart..... 84
Fischer (Jean)..... 32
Flageolet (Le),..... 259
Flaxland (Gustave)..... 95
Floquet (compositeur).... 286
Flûte (Proverbes sur la)... 313
Flûte enchantée (La).. 75, 77
Fontenelle..... 318
Forkel..... 319
Forqueray (Mme)... 362
Foucault..... 29
Fournier (Édouard)..... 365
Framery..... 74, 358
Freisauff (R. von)..... 220
Fries. *Pfeiffer gericht*.... 131
Fualdès ou *l'Affaire de Rhodez* 274
Fugue d'Auber sur *Faniska*. 341

G

Galba (L'empereur)... 205
Gandon (M.)..... 324
Garat..... .. 101
Gascogne..... 9
Gasparini, *armonico pratico*..... 256
Gazzaniga..... 224
Gendre..... 9
Genet (Elzéar) 5
Gevaert..... 69
Geoffroy, journaliste..... 344
Giachetto di Mandora..... 3
Gilbert de Voisins (Comte). 149
Giroust..... 69
Glarean..... 315
Gluck.... 72, 83, 101, 228, 353
Gluckistes..... 361
Gobert, compositeur..... 395
Gombert. 10
Gossec. 81, 319
Gouffier (Comte de Choiseul)..... 158
Goullet..... 166
Gounod (Charles)..... 244
Grand ballet du roi (Le).. 408
Grande bande des violons. 409

Grande écurie (Orchestre de la)..... 129
Grétry..... 81, 231, 238, 285
Grimm..... 153, 279
Grison, maître de chapelle. 231
Guebwiller (Haut-Rhin).... 334
Guédron (Pierre)..... 214
Guglielmi..... 228
Guignon, roi des violons.. 142
Guitare..... 101, 106
Guitaristes en 1680.... ... 174
Guizot, poète..... 334
Gyrowetz, *fête anniversaire*..... 273

H

Hændel..... 71, 78, 250
Hainl, chef d'orchestre.... 351
Halévy (Fromenthal)..... 296
Hamma..... 232
Harmonie universelle..... 314
Hasenhut, dans *Rochus Pumpernickel*..... 230
Hautbois et fifres..... 131
Haydn (Joseph) 223, 230, ... 279, 288, 359
Hédouin, chanteur..... 395
Heinichen, *La basse continue*, etc..... 256
Heinse, *Hildegarde de Hohenthal*. 267
Herbain (D')..... 82
Hercule (Ballet d')..... 407
Hérouville (Le marquis Boucher d')..... 157
Hesdin..... . .. 10
Heurteur (Le) 10
Hilaire (Mlle).... 399, 405, 408
Holty 76
Holtzmann, compositeur... 232
Hôpital (L'), musicien..... 355
Horace, *Musique chez les Romains*..... 308
Hottmann, violiste... 407, 409

I

Impatience (Ballet de l')... 405
Incendie de l'Opéra (1781). 360
Indes galantes, de Rameau. 183
Instincts musicaux chez les animaux..... 325

J

Jacob, *le Polonais*..... 27
Jacopone..... 310
Jacotin..... 11
Jacquot (A.)..... 130, 169
Jadin (Louis), *Bataille d'Austerlitz*..... 88, 270
— *Hommage à Marie-Louise*..... 270
Jannequin. 11, 268
Jaucourt (Marquis de).... 162
Jean de Troyes..... 211
Jerningham (De)..... 164
Jeune école musicale (La). 373
Jomelli..... 263
Josquin Desprez..... 12, 314
Joueurs de viole en 1680.. 174
Jour doré (*Le*)..... 204
Journal de musique (1764). 225

Jubal 186
Julie, de Monvel..... 311

K

Kastner (Georges)... 382
Kéry..... 153
Kirnberger 58
Koch..... 372
Krünitz..... 384
Kuhnau, *le Charlatan musical*..... .. 229
Kunc (Aloyse)..... 311
Kurzinger, *Traité de chant*. 257

L

La Barre, organiste.. 395, 398
La Barre, chanteur..... 399
La Barre (Mlle de). 393,
..... 398, 405, 408
La Borde (Benjamin de) 78, 149
La Fage (Adrien de)..... 315
La Ferté (Papillon de)... . 152
Laffillé et Paz, *le Siège de Paris*..... 273
La Fontaine..... 34, 47
La Force (Duc de)..... 149
La Harpe..... 35
Lalouette..... 49
La Luzerne (César-Guillaume de). 157
Lamartine (A. de)..... 95
Lambert, compositeur, 407, 409
Lambert Simnel, de Monpou 192
La Place, *Pièces intéressantes*..... 218
La Popelinière..... 187
La Popelinière (Mme)..... 362
Lardenois, compositeur.. 402
La Ruette..... 82
La Salle (Voyez Caillebot).
Laube..... 303
Launer, éditeur de musique. 198
Lauraguais (Le duc de)... 148
La Varenne, cantatrice.... 397
Lavoisier..... 151
Lecerf de la Viéville..... 42
Leclerc (J.-B.)..... 387
Le Duc (Le compositeur). 318
Lefébure, *Bévues, erreurs*, etc..... 389
Legrenzi..... 293
Legros, chanteur. 395, 401, 405
Le Mière, *Bataille d'Iéna*. 270
Le Mierre de Corvey..... 274
Lettres d'un musicien de Bordeaux..... 43
Le Play..... 69
Lettre de Beethoven..... 289
Lettre de M. Le Gallois sur la musique..... 173
Lévy (M. Félix)..... .. 196
Lhéritier..... 13
Lied, terme allemand..... 369
Liszt (F.)..... 377
Lois d'Ina.. 201
Lorenzani..... 44
Lostanges (Le comte de).. 155
Loth (Albert)..... 231
Louis..... 82
Louis XII, chanteur..... 314
Louis le Débonnaire..... 309
Louis XIV..... 128, 141
Lovendal..... .. 164

Livre de danceries..... 7
Lullistes..... 361
Lully. 27, 47, 78, 129, 183, ... 184, 248, 383, 409
Lully, secrétaire du roi. 38, 319
Lupi..... 13
Lusignan (Marquis de).... 164
Luth..... 27, 103
Luthiers en 1660.. 176
Luthistes en 1680..... 174
Lyre (La)..... 101

M

Machault (Guillaume)..... 103
Mackar (M.) et la Pavane.. 267
Maillard..... 14
Maille..... 14
Maillé (Marquis de)..... 159
Maillebois (Comte de)..... 153
Maîtres joueurs de violons. 141
Manchicourt..... 15
Mancini..... 363
Manière de diriger en Allemagne (1719)..... 185
Manneville (De)..... 167
Marault..... 15
Marbeuf (Le général), 152, 159..... 160
Marcello, chœur comique.. 262
Marchand (Louis)..... 53
Marchand de violons pendu. 137
Marie Antoinette... 84, 190 286
Marie Roze..... 98
Marius..... 361
Marmontel (le littérateur)... 73
Marpurg, Documents historiques..... 202, 361
Marseillaise (La)..... 231
Martin (Daniel), Le Parlement nouveau..... 175
Martini..... ... 81, 263
Mathon de la Cour..... 225
Mattheson..... 32, 256, 325
Maubec (M. de)..... 150
Mauduit (Jacques)..... 214
Maurin (Professeur au Conservatoire)..... 288
Méhul..... 329
Mélodie, sa signification.. 370
Mendelssohn..... 90, 203, 350
Ménestrel (Le)..... 2, 67
Ménestrels..... 103
Mercure..... 102
Mersenne, *Questions harmoniques*, etc..... 243, 314
Merula, ses déclinaisons en musique..... 262
Messemæckers, *Belle Alliance*..... 273
Messie (Le) de Hændel... 71
Meyerbeer..... 303
Midy..... 15
Mignard... 30
Millet..... 15
Miserere d'Allegri..... 326
Moderne (Jacques).. 8, 11, 16, 19. 22
Modes parisiennes..... 228
Molière. 409
Mollier, musicien. 402, 403, 409
Momigny, compositeur.... 199
Mondonville (Mme)..... 361
Monpou, sa *quasi-préface*, 192..... 193
Monsigny.. ..... . 82, 353
Monteclair..... .. 51, 228
Montmorency (De)..... 147
Montmorency-Laval (Mme de) 162

Montpensier (Mlle de)..... 33
Moralès..... 15
Moreau, compositeur..... 227
Morel de Chédeville... ... 151
Morelot..... ... 4
Morpain..... 16
Moskowa (Prince de la). 262, 266
Motetti de la Courona.7, 13, 19
Moulinié (sa mort)..... 396
Moulu..... 16
Mouton..... 17, 23
Mouton, luthiste..... 32
Mozart. 75, 84, 219, 238, 277, 328
Muses galantes (Les) de J.-J. Rousseau..... 187
Musette (La)..... 130
Musica alla moda (*La*) 263
Musica parabolica..... 180
Musiciens de l'orchestre... 171
Musique (La), par Halévy.. 296
Musique aux *Augustins*... 404
Musique aux *Feuillants*... 399
Musique aux *Jacobins*.... 392
Musique dans le Paradis.. 374
Musique (La) dans les maîtrises..... 245
Musique (La) dans le Mystère de la Passion 205
Musique de la chambre... 128
Musique (La) de la taverne. 355
Musique (La) en 1680.... . 173
Musique (La) et les bêtes.. 384

N

Nations (Les) sonates de Couperin..... 252
Néologistes (Les) en musique..... 369
Néron, musicien..... 202
Nesmond (Le président)... 401
Niedt (Erhard)..... 245
Nivers (compositeur). 326
Noailles (Le cardinel de).. 49
Noailles-Mouchy (Le maréchal de)..... 149
Noces de Pélée et Thétis, ballet..... 394
Nuitter (M.)..... 241

O

Obrecht..... 17
Okeghem..... 18, 19
Oppéde (Forbin d')..... 165
Orchestre sous François Ier. 210..... 211
Orchestre monstre à Saint-Quentin..... 303
Orchestre sous Louis XI.. 212
Orchestre sous Louis XIV. 128
Organistes en 1680..... 175
Orlando de Lassus.... . . 214
Ormesson (Le Fèvre d')... 157
Orphée (L') de Gluck à Londres..... 228
Otto Jahn..... 75
Ouverture d'*Acanthe et Céphise*, de Rameau..... 183
Ozi, basson 356

P

Pacini, Bataille de Saint-Chaumont..... 272
Paër (Ferdinand) 238

Paganini 231
Paganini (Le violon de), 347, 349
Pagans..... 196
Pagnier..... 18
Palinod..... 212, 213
Palsa..... 356
Panseron..... 339
Parémiologie musicale.... 382
Parran..... 374
Passage de la mer Rouge (Le)..... 70
Passereau..... 19
Pastorale (La) de Cambert. 402
Pavane (La)..... 210, 211, 264
Peintre (Le) *amoureux de son modèle* 188
Pellegrini..... 229
Pensées de Napoléon Ier sur la Divinité de Jésus-Christ, par Emmanuel..... 264
Penet..... 19
Périgord de Virville..... 164
Petits Violons (Les) 128
Petrucci .. 2, 3, 4, 6, 7, 8, 13
Phemius, musicien d'Ulysse. 309
Philidor..... ..... 82, 228
Philidor, Pièces de trompettes 121
Piano organisé..... 147
Piccini..... 81
Piccinistes..... 361
Pièces de théâtre sur des musiciens..... 230
Pieta Signore, attribué à Fétis.... 68
Pignatelli d'Egmont (Le comte)..... 146
Piogey (Le docteur)..... 98
Plaisirs des champs, etc., ballet..... 395
Platon.. ..... 107, 309
Ponchard (Charles)..... 323
Poniatowsky (Le prince)... 99
Pontmartin (A. de) 92
Portraits au piano... 254
Pougin (Arthur)..... 231
Prætorius..... 382
Pratinas..... 313
Préface de Rameau..... 183
Premières sonates de Mozart.. 277
Premier journal de musique. 224
Premier (Le) opéra d'Auber. 340
Pressigny (Lassat de)..... 162
Prince du Puy..... 213
Princesse (La) *de Navarre*. 187
Principes de flageolet..... 189
Printz de Waldthurm..... 312
Prioris..... 19
Prise (La) d'Alger..... 238
Psyché, ballet..... 398
Puiségur (Comte de)..... 156
Puys (Les) de musique. 212, 313
Pygmalion, de Rousseau. 358
Pythagore..... 115

Q

Quantin-Bauchart (M.) 287
Quinault..... .. 35

R

Rabelais 1
Raché, clarinettiste..... 356
Ragoczy (La marche de) .. 216

Ragoczy Pfeife..... 218
Raizin de Troyes et son Epinette..... 406
Rameau. 56, 181, 187, 355, 362
Rameau arrangé par Berton. 357
Rameau (Le fils).... 353, 355
Rameau (Le frère)..... 60
Rasetti..... ... 199
Recueil d'édits pour les musiciens..... 140
Rencontres musicales (Les). 293
Représentations gratuites.. 402
Richafort..... 20
Richard, organiste..... 401
Rinaldo Rinaldini..... 237
Riotte, *Le jour heureux*... 270
— *Bataille de Culm*..... 271
— *Bataille de Leipzig*..... 271
Rizzio (David)..... 309
Roi des ménétriers (Le)... 141
Rolle, *Neue Wahrnehmungen*..... 135
Romance (La)..... 370
Romance de *Joseph*, 4 versions..... 329
Romans musicaux et pièces de théâtre sur des musiciens..... 229
Roquefeuil (Marquis de)... 165
Rosette pour un peu d'absence..... 214
Robert Wace..... 213
Rossini..... 93, 229, 231, 351
Rossini (Mme)..... 94
Rouget de Lisle.. 145, 231, 238
Rousseau..... 20
Rousseau (Jean-Jacques).. 71, 186..... 358
Rousseau (Jean-Baptiste).. 47
Roze (l'abbé)..... 354

S

Sacchini..... 82
Saint-Christophe (Mlle)..... 408
Saint-Cyr..... 326
Sainte Cécile..... 311
Sainte-Colombe..... 314
Saint-George (Le chevalier de)..... 318
Saint-Huberty (Mme)..... 356
Saint-Lambert, *Traité d'accompagnement*..... 256
Saint-Prust (Comte de).... 154
Salieri..... ... 223
Salm-Salm (Prince de)..... 168
Sandrin..... 20
Santarelli.... 327
Santeuil..... ... 36
Scandelli..... 76
Schikaneder..... 75
Schilling..... 371
Schmid (Anton)... 3, 8, 10, 14
Schmidt (Auguste).. 281
Schneider (P.-J.)..... .. 867
Scholl (Aurélien)..... 323
Schœnenberger et la Pavane. 266
Schubert..... 370
Schumann (Robert)..... 377
Séghers (François)..... 266
Séjour militaire (Le)..... 342
Senaillé, sonate du *Coucou*. 390
Sentiment d'un harmoniphile, etc..... 124
Septuor (Le) des *Troyens*. 196
Sercamanan (Mlle). 399, 407, 408
Sérénade (Définition)..... 259
Sieber, éditeur de musique. 279

Sifflet défendu au théâtre.. 354
Singulier privilège des musiciens du roi..... 129
Smeaton (Marc)..... 309
Société des concerts du Conservatoire..... 67
Sohier..... 21
Sonate..... 382
Sonate, que me veux-tu .. 318
Sonate en fa mineur, de Beethoven..... 291
Songes funestes, d'Atys... 78
Son type (Le)..... 267
Souper donné par le cardinal de Bourbon..... 211
Souvenirs d'un vieux mélomane. 92
Stabat Mater..... 310
Statue de Cléon (La)..... 208
Steffani..... 313
Steibelt, *Combat naval*.... 270
— *La journée d'Ulm*..... 270
— *Moskowa*..... 270
Stradella..... 67
Suard..... 74
Superius, haute-contre, taille, bassus..... 177

T

Tablature d'orchestre 171
Tagebuch, journal de R. Wagner..... 302
Tambour (Le)..... 103
Tannhauser, de R.Wagner 323
Tappert (Wilhelm)..... 232
Taskin (Pascal)..... 353
Ténèbres aux Feuillants.. 408
Terlendis de Bergame..... 170
Terpus, maître de Néron. 202
Tessé (Mme de)..... 279
Testament (Le) *et les billets doux*..... 345
Théâtres de Paris (1751) .. 219
Thélis (Comte de)..... 162
Théodulphe, évêque d'Orléans..... 309
Théorbistes en 1680..... 174
Thiroux de Montdésir..... 149
Thoinan (Ernest),. 142
Thoinot Arbeau, l'*Orchésographie*..... 264
Thomas (Ambroise)..... 244
Thuisy (Marquis de)..... 162
Timbales (Les)..... 170
Thimothée, joueur de flûte. 308
Tiridates, roi arménien ... 204
Ton d'église (Le)..... 136
Torelli au Petit-Bourbon .. 403
Toscan..... 386
Trémoille (De la)..... 167
Tribolet (Mme)..... 362
Tricklir, violoncelliste..... 190
Trompette marine (La).... 129
Trompettes et trompettistes..... 121, 135, 180, 259
Trompettes ordinaires du roi (Les)..... 130

U

Un veuvage, esquisse de mœurs 198
Urhan (Chrétien)..... 92
Ut queant laxis 108

V

Vachon..... 82
Vander Straeten 311
Vantes (Le fermier général). 158
Vaupalière (De la)..... 162
Vente de la bibliothèque du Théâtre-Italien..... 280
Vera Costanza (*La*), opéra de J. Haydn..... 270
Veillot, musicien..... 408
Verdelot..... 21
Vergennes (Comte de)..... 161
Vermont..... 22
Vervoitte..... 69, 231
Vieillard (écrivain). 330
Vigoris..... 22
Viguerie, *Bataille de Marengo*..... 270
Villemain 310
Villequier (Duc d'Aumont de)..... 159
Villiers..... 22
Vingt-quatre violons (Les). 401
Vintimille 147
Violonistes ambulants..... 185
Voltaire 81, 186
Vyon, *la Musique pratique*. 257

W

Wagner (Richard), 223, 286, 302
Weckerlin (Un autographe de)..... 324
Wiese (Le baron de). 190
Willaert..... 17, 22
Wodiczka, Instructions pour le violon 262

X

Xerxès, de Cavalli..... 405

Z

Zwingle..... 258

Paris. — Soc. d'imp. PAUL DUPONT, 4, rue du Bouloi (Cl.) 106.1 90.

GUIDE PRATIQUE

DES MAIRES

des Adjoints,
les Secrétaires de Mairie et des Conseillers municipaux

Lois, décrets, arrêtés, circulaires et décisions du ministre de l'intérieur, les Arrêts du Conseil d'Etat et de la Cour de cassation sur toutes les matières de l'administration municipale, et un traité complet de l'état civil, de la police judiciaire, des tribunaux, suivi d'un formulaire de tous les Actes, par DURAND DE NANCY. édit. mise au courant de la jurisprudence, contenant la loi du 5 avril 1884, les circulaires ministérielles du 20 du même mois, par RUBEN DE COUDER, vice-président au Tribunal civil de la Seine. 1 fort. vol. in-18. **7 fr. 50.** — Relié. **8 fr. 50**

LOI MUNICIPALE

Du 5 avril 1884, comprenant

LA CIRCULAIRE MINISTÉRIELLE

1 vol. in-18, 178 pages ..... **1 fr. 25**

CODE DES COMMUNES

Recueil annoté des Lois et décrets sur l'administration municipale; par SOUVIRON, chef de division la Préfecture de la Seine, 1 fort vol. in-8. **5 fr.**

NOUVEAU TRAITÉ PRATIQUE

DU JARDINAGE

1° La culture maraîchère, les primeurs et les plantes potagères à fruits; 2° la plantation, la taille, la conduite, la culture et le rajeunissement des arbres fruitiers; 3° indispensable à quiconque désire donner ses soins à un jardin et en obtenir PLAISIR et PROFIT, par A. YSABEAU. 1 vol. in-18..... **2 fr.**

LE NOUVEAU

JARDINIER FLEURISTE

Avec les principaux arbres d'ornement, la nomenclature des fleurs de parterre, de bordure, de massif, de pelouse, de serre, de bassin, d'appartement et de fenêtre, avec la culture spéciale pour chaque espèce, par HIPP. LANGLOIS, 258 figures. 1 for vol. in-18. **3 fr. 50**

TARIF POUR CUBER LES BOIS

en grume et équarris

D'après les mesures anciennes avec leur réduction en mesures métriques, instruction pour la réduction des bois ronds et bois équarris, tableau servant à déterminer les produits en nature, par PRUGNAUX, arpenteur-forestier. Edition revue. 1 vol. in-18... **2 fr.**

TARIFS DE CUBAGE DES BOIS

Equarris et Ronds

Evalués en stères et fractions décimales du stere, par J.-A. FRANÇON, cubeur-juré de la ville de Lyon. 1 fort vol. in-18 ..... **3 fr. 50**

DICTIONNAIRE PORTATIF

DES COMMUNES DE LA FRANCE DE L'ALGÉRIE

et des autres Colonies françaises

Précédé de tableaux synoptiques, par GINDRE DE MANCY. édition revue par P. ORSINI. 1 fort vol. in-32, 800 pages relié..... **5 fr.**

LE JARDINIER

DE TOUT LE MONDE

Traité complet de toutes les branches de l'horticulture, par A. YSABEAU. 1 fort vol. in-18, illustré ..... **4 fr. 50**

COURS

D'ARBORICULTURE

1re *Partie*. — **Principes généraux d'arboriculture.** — Anatomie de la végétation. Pépinières. Greffes, par DU BREUIL, 175 figures, carte en couleur. 7e édition, 1 vol. in-18.... **3 fr. 50**

Le même. 2e *Partie*. — **Culture des arbres et arbrisseaux à fruits de table**, 555 figures et 4 pl. 1 vol. in-18, 7e édition .... **8 fr.**

CULTURE DES ARBRES

ET

ARBRISSEAUX D'ORNEMENT

Plantations et lignes d'ornement. — Parcs et jardins, par DU BREUIL. 1 v. in-18, tableaux, plans, 90 figures. 7e édition ..... **5 fr.**

LES VIGNOBLES

ET LES

ARBRES A FRUITS A CIDRE

l'olivier, le noyer, le mûrier et autres espèces, par DU BREUIL. 1 vol. in-18, 7 cartes, 384 fig. 6e édition... **6 fr.**

INSTRUCTION ÉLÉMENTAIRE

SUR LA

CONDUITE DES ARBRES FRUITIERS

Greffe, taille. — Restauration des arbres mal taillés. — Culture. — Récolte et conservation des fruits, par LE MÊME. — Ouvrage destiné aux jardiniers, aux élèves des fermes-écoles et des écoles normales primaires. 1 vol. in-18, ill., 207 figures, 9e édition . .. **2 fr. 50**

TRAITÉ ÉLÉMENTAIRE

D'AGRICULTURE

Par GIRARDIN, directeur et professeur de chimie agricole et industrielle de l'Ecole supérieure des sciences, correspondant de la Société d'Agriculture de France, etc.; et A. DUBREUIL, professeur d'arboriculture et de viticulture. 4e édition, 995 gravures. 2 forts volumes grand in-18..... **16 fr.**

ÉLÉMENTS de BOTANIQUE

Première partie. ORGANOGRAPHIE, par M. PAYER, de l'Institut, professeur de botanique 1 vol. in-18, 663 figures **4 fr**

Paris. — Soc. d'Imp. PAUL DUPONT, 4, rue du Bouloi (Cl.) 10.2.90.

39003 014679962